جرحك ياشهريار
الخطاب النسوي في ألف ليلة وليلة
عواطف سيد أحمد
روافد للنشر والتوزيع

جرحك ياشهريار

الخطاب النسوي في ألف ليلة وليلة

عواطف سيد أحمد

أحمد، عواطف سيد

جرحك يا شهريار: الخطاب النسوي في ألف ليلة وليلة/ عواطف سيد أحمد.

القاهرة : دار روافد للطبع والنشر، ٢٠١٠. ط ١

٢٠٨ص ؛ ٢٤ سم.

١- نقد أدبي

٢- النسوية

أ - العنوان.

رقم التصنيف : ٨١٠,٠٩

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٣٧٥٠

الترقيم الدولي

I.S.B.N.: 978-977-6370-05-0



روافد للنشر والتوزيع

١١ شارع أحمد لطفي السيد

غمرة ـــ القاهرة (ج م ع)

تليفون ٢٦٧٤٢٧٣٠ ٢٠٢+

٠١٢٢٢٣٥٧١ ٢+

info@rwafead.com
rwafead@gmail.com
www.rwafead.com

تصميم الغلاف: نهاد عبد الغني

الإخراج الداخلي: أحمد عبد المقصود

إهـــــداء

إلى روح أمي وأبي
وإلى أستاذي
د/نبيلة إبراهيم ود/السيد فضل
وإلى هــــدى
وإلى جرحك يا شهريار

مقدمة

يكشف الخطاب الحكّائي في ألف ليلة وليلة عن إيديولوجية إصلاحية، تتجلى منذ بداية الليلة الأولى، وحتى نهاية الليلة الواحدة بعد الألف. وهي تهدف إلى إصلاح المجتمع الذكوري الذي يمثله الملك شهريار، ومعالجة مواطن الزلل، وتحريره من شهوة الحكم، والجنس، والموروثات الاجتماعية البالية، والتي كانت المرأة أولى ضحاياها.

وقد اعتمدت في هذا التحليل على المنهج الموضوعاتي (تحليل الثيمات) مفيدة من مجموعة أخرى من الإجراءات المستقاة من الدراسات الأسلوبية وعلم النفس وعلم اجتماع الأدب، كما أفدت من النقد الثقافي على وجه الخصوص.

أما النماذج المختارة هنا فذلك لأنها تمثل نماذج دالة على تصارع القيم الثقافية الذكورية والأنثوية على نحو جلي تارة وعلى نحو خفي تارة أخرى، ولكنها في مجملها تكشف عن الدلالة الكلية للنص.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من منطلق ضرورة إعادة قراءة ذلك النص التراثي في إطار الرؤى الحديثة التي تستند إلى النقد الثقافي ليكشف عن القيم الكامنة في داخل النص من خلال وضعها في أطرها السياقية والمعرفية. فمجال النقد الثقافي هو ما يسمى بالدراسات الثقافية وهي مفهوم حديث نسبياً بما ينطوي عليه من دراسة الثقافة الرفيعة والشعبية والفرعية والأيديولوجيات والأدب وعلم العلامات، والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، على أن يتخذ من كل ذلك

أدوات للتحليل والتفسير دون هيمنة لإحداهما على سائرها أو استبعاد متعمد لبعضها. كذلك كان من الضروري إعادة تقويم ذلك النص من الوجهة الجمالية على ألا ينفصل ذلك عمّا فيه من قيم مضمونية وثقافية.

تشتمل هذه الدراسة على أربعة فصول: يتناول الفصل الأول الخطاب الأنثوي عند شهرزاد، ويشتمل على محورين:

المحور الأول: ونحاول أن نبرز من خلاله الإيديولوجية الإصلاحية لمشروعها السردي.

أما المحور الثاني: خصصناه لإبراز تصارع القيم الذكورية والأنثوية من خلال عرض الأنماط النسوية التي قدمتها شهرزاد في لياليها.

ويختص الفصل الثاني بعرض لرؤية شهرزاد الجنساوية، التي نرد بها تلك الاتهامات الموجهة لألف ليلة وليلة من حيث اعتبارها كتاباً لترويج الجنس، وذلك لتواجد المشهد الجنسي بشكل مكثف داخل الحكايات.

وقمت بتقديم رؤية جنساوية لشهرزاد، مصنفة فعل الجنس داخل الحكايات على هذا النحو:

١-(الفعل الجنسي الانتقامي)

٢-(الفعل الجنسي التعويضي)

٣-(الفعل الجنسي التحريمي)

٤-(الفعل الجنسي الإغوائي)

ويتناول الفصل الثالث خصوصية البنية الحكّائية لقصص الحب، في محاولة لتمييز البنية الحكائية لقصص الحب بالوصف، وقصص الحب من النظرة الأولى.

وفي الفصل الرابع تم تناول صورة الرجل في ألف ليلة وليلة، وهو أمر لم يتناوله أحد بالدراسة، فالدراسات السابقة ركزت على صورة المرأة داخل الليالي، وأهملت صورة الرجل. ومن هذه الصور:

أولاً: (الرجل/حاكماً).

ثانياً: (الرجل/زوجاً).

ثالثاً: (الرجل/مخصياً)، وحاولت أن أتناول ظاهرة الإخصاء المتكررة في الحكايات بالتحليل، وإيجاد سبب لتكرارها. فقمت بتصنيف الإخصاء على هذا النحو:

أولاً: إخصاء عضوي بقطع عضوالذكورة.

ثانياً: إخصاء معنوي بإظهار فحولة النقيض.

ثالثاً: إخصاء بالسحر.

والله الموفق

الفصل الأول

الخطاب الأنثوي
عند شهرزاد

محتويات الفصل الأول

- الإيديولوجية الإصلاحية لألف ليلة وليلة.

- البنية المثنوية لفعل الحكي في حكاية (قمر الزمان ومعشوقته).

- الأنماط النسوية في ليالي شهرزاد.

الإيديولوجية الإصلاحية لألف ليلة وليلة

بدأت شهرزاد مشروعها السردي منذ الليلة الأولى، وهو ما تحدّد من خلال القصة الإطار. ولا تنفصل القصة الإطار والمشروع السردي لشهرزاد عن الرؤية الأنثوية التي تقدمها ألف ليلة وليلة في مجملها. وتبدأ الحكايات بقرار "شاه زمان" بالسفر لرؤية أخيه الملك "شهريار" وأثناء اجتيازه الطريق تذكر الخرزة المقدسة فعاد ليأخذها، فإذا به يكتشف خيانة زوجته مع عبد أسود، فانتقم لشرفه وحصد رقبتيهما. وعندما وصل إلى أخيه "شهريار" ملتحفاً حزنه حاول "شهريار" أن يعرف سره لكن "شاه زمان" رفض أن يكشف له عن جرحه؛ وفي ذات مرة عرض "شهريار" على أخيه "شاه زمان" بالخروج معه في رحلة صيد لكن "شاه زمان" رفض وقال له: اذهب أنت وذهب "شهريار" إلى رحلته.

وبينما ذهب شاه زمان ينظر من شبابيك القصر المطلّة على بستان أخيه، فشاهد مشهداً فاضحاً لخيانة جماعية تتصدرها زوجة أخيه شهريار مع عبدها مسعود، ومعهما عشرون جارية وعشرون عبداً وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية وقلعوا ثيابهم وجلسوا بعضهم مع بعض ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولّى النهار.

وحين عاد "شهريار" من رحلته وجد شاه زمان عارياً من حزنه فسأله في إصرار عن سبب تحول حالته فكشف له عن جرحه، وحكى له ما رآه في البستان يوم سفره، فطلب شهريار أن يشاهد ذلك بنفسه فقال له أخوه: قل إنك ستسافر لرحلة صيد واختف عندي وأنت تشاهد ذلك وتتحققه عيناك. ورأى شهريار خيانة زوجته إياه، وقرّر أن يسافر مع أخيه. وأثناء سفر شهريار وأخيه جلسا يستريحان تحت

شجرة بجانب البحر المالح ثم إذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء. فلما رأى شهريار وأخوه ذلك المنظر خافا وطلعا إلى أعلى شجرة وصارا ينظران ماذا يكون الخبر، وإذا بجني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق؛ طلع إلى البر وأتى الشجرة التي فوقهما، وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منه صبية كأنها الشمس المضيئة. نظر إليها الجني قائلاً:

"يا سيدة الحرائر التي اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلاً" ثم وضع الجني رأسه على ركبتها واستغرق في النوم، فرفعت الصبية رأس الجني من ركبتها ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت؛ واستحلفها "شهريار" وأخوه أن تسامحهما في هذا الأمر، ولكن الصبية أصرت على طلبها وهدّدتهما بأن تنبه عليهما العفريت فيقتلهما إذا لم يلبيا أمرها، فخافا ونزلا إليها فقامت إليهما وطلبت منهما أن يجامعاها؛ وتحت إصرار الفتاة وتهديدها إياهما بالقتل على يد العفريت فعلا ما أمرتهما به؛ ثم أخرجت كيساً من جيبها وأخرجت منه عقداً فيه خمسمائة وسبعون خاتماً، وقالت لهما: إن أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة من هذا العفريت وطلبت منهما أن يعطياها خاتميهما. ثم سردت لهما قصتها مع هذا العفريت، وأنه اختطفها ليلة عرسها ووضعها في علبة داخل هذا الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، ورماها في قاع البحر، واختتمت كلامها بقولها: "وليعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء".(١)

وحين سمع "شهريار" وأخوه هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا بعضهما لبعض: "إذا كان هذا عفريتاً وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا".(٢)

يعود "شهريار" إلى مملكته ويتزوج كل ليلة بفتاة، وبعد أن يفض بكارتها يأمر السيّاف بقتلها؛ واستمر على حاله إلى أن لم يبق في المدينة فتاة تتحمل الوطء.

وحين تشتد حيرة الوزير في إيجاد فتاة يتزوجها الملك غير ابنته شهرزاد والتي يخشى عليها من مواجهة هذا المصير يفاجأ برغبتها في التطوع للزواج من هذا الملك الدموي شهريار لتفتدي البنات، وقد أحست شهرزاد في نفسها القدرة على تحمل قضية الأنثى، فقالت لأبيها: "بالله يا أبت زوّجني هذا الملك. فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه".(٣) وحين يرفض أبوها ويحذرها من خطورة الأمر تُصر على ما عزمت عليه.

وهكذا بدأت شهرزاد مشروعها السردي منذ الليلة الأولى لزواجها بالملك، ودبّرت مع أختها "دنيا زاد" خطتها: فأوصتها قائلة: "فإذا جئت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي يا أختي حدّثينا حديثاً غريباً نقطع به السهر".(٤)

وتذهب "شهرزاد" تعرض في لياليها نماذج متعددة ومتنوعة من النساء بين المخلصة والخائنة؛ والعفيفة والفاسقة؛ والمحتالة والعالمة؛ والبطلات المقدامات؛ مبتعدة عن طريقة الأخلاقيين في الوعظ المباشر الذي يبعث على الملل والنفور محققاً نتيجة عكسية وسيطها في ذلك مرجعيتها الثقافية التي أخصبت خيالها وأوقدت ذكاءها؛ حيث كانت مولعة بالاطّلاع منذ صغرها. وتوصف "شهرزاد" في القصة الإطار على هذا النحو:

"وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين. قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء"(٥).

و"شهريار" في متابعته لهذه النماذج النسائية لا يملك إلا أن يخفف من نظرته المغالية وتصوره المنحاز ضد المرأة "وحين يقع في أسر القص ويتأثر للغرائب ويستسلم لفتنة الغيد التي تصفهن شهرزاد، فإن صوراً جديدة للمرأة تحل محل تلك الصور التي كانت تتسلط عليه، ولذلك يتعلم كيف يوائم بين جمال الجسد وسحر الفعل".(٦)

ومن هنا تنتج هذه البنية الألف ليلية خطاباً أنثوياً تدافع فيه شهرزاد عن بنات جنسها وحقهن في الحياة بأبعادها المترامية؛ فتدفع عنهن الموت ليلة بعد ليلة متجاوزة حدود قضيتها الصغرى إلى قضيتها الكبرى المتمثلة في أنسنة الفكر الشهرياري.

ويشيع نموذج المرأة الخائنة في حواشي الليالي، وهدف شهرزاد في ذلك ليس تقرير ما شاع عن المرأة في موروثنا العربي من أنها مجبولة على الانحراف والخيانة؛ بل على العكس من ذلك تهدف إلى التأكيد على أن فعل الخيانة فعل مثنوي؛ أي أن الخطيئة ليست حكراً على المرأة بل يشاركها الرجل فيها.

فإذا سلّمنا جدلاً بأن المرأة خائنة بطبيعتها، وأنها أحبولة الشيطان؛ فلماذا لم يقاوم الرجل انحرافها بل ذهب إلى مشاركتها والاستمتاع بالوقوع في الخطيئة مطمئناً في أعماقه إلى أن المرجعية الثقافية لمجتمعه سوف تبرئه وتلقي

بالإدانة عليها؛ فهي التي شجعته وأوقعت به في شراكها كالطير البريء الذي يوقع به الصياد في شركه.

ومن المثير للدهشة وفي الوقت ذاته للاستفزاز النفسي ازدواجية المعايير في المجتمعات الذكورية؛ هذه المجتمعات التي تبرر للرجل خطيئته لسذاجة تفكيره أمام كيد النساء، في حين أنها لا تغفر للمرأة بل تحكم عليها بالموت لتطهر المجتمع من دنسها.

إنها مجتمعات لا تخجل من سذاجة العقل الذكوري أمام شيطنة العقل الأنثوي في الخطيئة، لكنها لا تعترف بسذاجة هذا العقل في تسلطه وطمأنته لهذا الموروث الذي شكّل لديه تلك النظرة الأحادية للعالم، ومن ثمّ سعيه الدائب إلى تغييب المرأة عن مجتمعها.

*****

البنية المثنوية لفعل الحكي في حكاية

(قمر الزمان ومعشوقته)

تتلخص حكاية (قمر الزمان ومعشوقته) في أن التاجر عبد الرحمن يُرزق بابن أسمّاه "قمر الزمان" وابنة أسمّاها "كوكب الصباح" ولفرط جمالهما يحجبهما عن أعين الناس حتى يبلغا أربعة عشر عاماً، فتشير عليه زوجته بأن يخرج "قمر الزمان" لمجتمع التجار فيعرفهم ويعرفونه ليستطيع بعد وفاته أن يمارس عمله بينهم كتاجر، كذلك كان على الابنة أن تشتهر بين الناس حتى يتقدم لها من يناسبها.

ويستحسن عبد الرحمن رأي زوجته ويخرج بقمر الزمان فيراه درويشٌ ويلازمه بنظراته وعبراته المنهمرة ويتتبعه إلى المنزل، ويضيق التاجر بسلوك الدرويش ويساوره الشك في أمره فيختبر نيته ويطلب من ولده أن يراوده عن نفسه لكن الدرويش ينهى "قمر الزمان" عن ذلك وينهره.

ويعرف الأب سر الدرويش وسبب تعلقه بابنه، وهو أنه يشبه تلك الصبية التي رآها عند دخوله مدينة البصرة يوم الجمعة محمولة في موكب نسائي يجول المدينة وكان من يرفع عينه ليراها يلقى حتفه، ومن وقتها والدرويش متيم بالفتاة، ومن خلال وصف الدرويش لحسن الصبية يقع "قمر الزمان" في حبها ويُصر على السفر ليتم الوصال بها.

ويمر في رحلته بصعوبات متعددة إلى أن يدخل مدينة البصرة ويلتقي بالمزين وزوجته التي تساعده على الاجتماع بالصبية بخبرتها التي اكتسبتها من خلال ترددها على البيوت. وتنجح حيل العجوز وتقع الصبية في غرام "قمر الزمان" من

أول نظرة، وتخطط للخلاص من زوجها العجوز الجوهري. وينفذ قمر الزمان ما تأمره به، وتنجح خطتها وينتقل بها إلى مصر ليتزوج بها، لكن أباه يرفض أن يزوّجه بها لأنها خانت زوجها ولا أمان لها، ويزوّجه بابنة شيخ الإسلام، ويحبس الصبية الخائنة "حليمة" وجاريتها في قصر إلى أن تسوق الأقدار زوجها العجوز فيلتقي بـ "قمر الزمان" ويحكي له ما ألّم به من محنة نتيجة لغدر زوجته وهروبها بجميع ثروته. وحين يعلم بوجود زوجته في القصر يذهب إليها ويقتلها انتقاماً لشرفه.

ويعجب التاجر عبد الرحمن برجولة الجوهري، ويكافئه بتزويجه من ابنته كوكب الصباح نموذج الزوجة الوفية المطيعة التي تترك أهلها من أجل أن تلبي رغبة زوجها في العودة إلى بلاده، وتسافر معه، وبعد وفاته ترفض أن تتزوج بالملك.

وتعمد شهرزاد في حكيها إلى عرض التقابل الأخلاقي من خلال شخوص الحكاية فهي تقدم نموذجين متقابلين للمرأة، نموذج المرأة الخائنة وتمثله في حكايتنا موضوع البحث حليمة الصبية الجميلة التي يقع في حبها "قمر الزمان" وتخون زوجها معه. يقابل هذا النموذج "كوكب الصباح" أخت قمر الزمان وتمثل نموذج المرأة المخلصة التي تظل مخلصة لزوجها حتى بعد وفاته وترفض في إصرار شديد الزواج بالملك قائلة: "أنا لا أتزوج أحداً بعد بعلي فلا أتزوجك ولو كنت تقتلني".(٧)

تأتي شهرزاد بهذا النموذج الإيجابي للمرأة في نهاية الحكاية لتختتم حكايتها في دهاء بارع قائلة: "وإذا كانت هذه المرأة -أي كوكب الصباح- ما رضيت أن تبدّل زوجها بعد موته بسلطان؛ كيف تسوى بمن تبدّله في حال حياته - أي حليمة- بغلام مجهول الأصل والنسب، وخصوصاً إذا كان ذلك في السفاح وعن

غير سنة النكاح. ومن ظن أن النساء كلهن سواء فإن داء جنونه ليس له دواء؛ فسبحان من له الملك والملكوت وهو الحي الذي لا يموت".(٨)

ومن الواضح في حديث شهرزاد أنها تلفت نظر شهريار إلى علة رؤيته للأمور فتعميم الحكم على جميع النساء بأنهن خائنات بطبيعتهن نتيجة خيانة زوجته إياه تفكير يتنافى مع الطبيعة الكونية التي نلمس فيها سمة التقابل في جميع المخلوقات؛ فهناك الطائع والفاسق، والقوي والضعيف والوفي والخائن، إلى آخر هذه المنظومة الأخلاقية.

وفلسفة شهرزاد في إبراز هذه المثنوية الأخلاقية(الوفاء/الخيانة) تهدف إلى ضبط زاوية الرؤية المختلة لدى المتلقي الشهرياري نتيجة للخبرات الأليمة التي مرّ بها في حياته. وتبدو المرأة في هذه الحكاية بطلاً فاعلاً ويتجلى ذلك في مستويات عدة على نحو ما يأتي تفصيله.

*****

المستوى الأول: (المرأة الأم):

تجسد هذا المستوى زوجة التاجر "عبد الرحمن" وأم بطل الحكاية "قمر الزمان" وهي تقوم بدورها الاجتماعي بوصفها أماً نموذجية؛ فهي تربّي طفليها تربية دينية وتشارك زوجها في تعليمهما الآداب والعلوم وتحفيظهما القرآن، "وتعلما الخط والحساب والفنون والآداب من أبيهما وأمهما، ولم يحتاجا إلى معلم".(٩)

ولّما بلغ الطفلان أربعة عشر عاماً أشارت الأم على والدهما الذي كان يحجبهما عن الناس خوفاً عليهما لشدة جمالهما من أعين الحاسدين ومكر الماكرين؛ قائلة له: "إلى متى وأنت حاجب ولدك قمر الزمان عن أعين الناس؟ أهو بنت أم غلام؟ فقال لها: غلام. قالت: حيث كان غلاماً، لما لا تأخذه معك إلى السوق وتقعده في الدكان حتى يعرف الناس ويعرفوه لأجل أن يشتهر عندهم أنه ابنك، وتعلمه البيع والشراء، ربما يحصل لك أمر فيكون الناس قد عرفوا أنه ولدك فيضع يده على مخلفاتك، وأما إذا مت على هذه الحالة وقال للناس أنا ابن التاجر عبد الرحمن فإنهم لا يصدقوه، بل يقولون ما رأيناك ولا نعرف أن له ولداً، وتأخذ أموالك الحكام ويصير ولدك محروماً".(١٠)

وعلى غير المتعارف عليه اجتماعياً يكشف السرد عن هذا التبادل الرؤيوي بين الأم والأب، فنحن ندهش حين نرى الأب يحجب والأم تكشف، والأب هنا يطلق العنان لعاطفته الأبوية تتحكم في تصرفاته، فنراه ينسى المستقبل العملي لابنه أمام قلقه وخوفه من أعين الحاسدين، وهذه مخالفة للواقع المجتمعي الذكوري الذي يصف المرأة بنقص العقل وسيطرة العاطفة على أحكامها؛ ويصف الرجل بالعقلانية والرؤية المتكاملة. وكما اعتنت الأم بأمر "قمر الزمان"، تعتني بأمر ابنتها

"كوكب الصباح" فهي تقول لزوجها: "وكذلك البنت مرادي أن أشتهرها عند الناس، لعل أحداً يكون كفؤا لها يخطبها فنزوجها له ونفرح بها. فقال لها: إنما فعلت ذلك مخافة عليهم من أعين الناس".(١١)

والمرأة هنا تحرك الأحداث من زاوية تفكيرها التي يقتنع بها الأب وينفذها، وكأن "شهرزاد" تريد أن تبث في ذهن المتلقي أن قصور التفكير وغلبة العاطفة على العقل ليس حكراً على المرأة فقط، بل هو عرض قد يصيب الرجل والمرأة معاً.

*****

المستوى الثاني: (المرأة الخبيرة):

تجسد هذا المستوى زوجة المزين الذي التقى به "قمر الزمان" في مدينة البصرة بعد نجاته من قطّاع الطرق، وعندما يحكي له حكايته ويكشف له عن سبب مجيئه ويسأله عن سر المدينة العجيب وخلوها يوم الجمعة من الناس قبل الصلاة بساعتين وحبس الكلاب والقطط في هذا الوقت؛ يتعاطف المزين معه ويعده بأن يستفسر من زوجته عن سر المدينة العجيب، فهي على دراية ومعرفة: "فإنها داية تدخل بيوت الأكابر وتعرف أخبار هذه المدينة".(١٢)

ونلحظ أن زوجة المزين أعلم منه بأحوال المدينة؛ لأنها بحكم عملها منفتحة على مجتمعها وملمة بتغيراته الطارئة، وبالفعل تكشف هذه المرأة الخبيرة "لقمر الزمان" عن سر المدينة؛ فيعرف أن الشيخ "عبيد الجوهري" زوج الصبية الجميلة "حليمة" يعمل صائغاً وقد ثقب جوهرة للملك عجز جميع الجوهرية عن ثقبها، فأراد الملك أن يكافئه بتلبية أية أمنية له، فطلب الجوهري أن يمهله حتى يشاور زوجته لأنه كان شديد المحبة لها، فأشارت عليه بأن تخلى شوارع المدينة كل يوم جمعة قبل الصلاة بساعتين وتمر بموكبها وتحبس القطط والكلاب خوفاً على البضائع.

ولا تتوقف قدرات هذه المرأة عند حد الإلمام بأسرار المدينة، بل إنها تمتد لتساعد المحب على الاجتماع بمحبوبته، وترسم خطة الوصال فتقول لـ "قمر الزمان": "قم يا ولدي من غير مطرود، وأخرج منها فصاً يكون ثمنه خمسمائة دينار، واسأل عن مكان المعلم عبيد شيخ الجوهرية واذهب إليه تراه جالساً في دكانه وعليه ثياب فاخرة وتحت يده الصناع، فسلم عليه واجلس على الدكان، وأخرج الفص وقل له يا معلم خذ هذا الحجر واصنع لي خاتماً بالذهب ولا تجعله كبيراً، بل اجعله على قدر

مثقال من غير زيادة، واصنعه صنعاً جيداً، ثم أعطه عشرين ديناراً، وأعط الصنّاع كل واحد ديناراً واقعد عنده حصة، وتحدث معه وإذا أتاك سائل فأعطه ديناراً، وأظهر الكرم حتى يتولع بمحبتك، ثم قم من عنده ورح إلى منزلك وبت هناك؛ فإذا أصبحت فهات معك مائة دينار أعطها لأبيك، فإنه فقير".(١٣)

وينفذ "قمر الزمان" خطة العجوز، وتطلب منه في اليوم التالي أن يتوجه إلي الشيخ الجوهري وتقول له: "إذا أعطاك الخاتم فضعه في رأس إصبعك وانزعه بسرعة، وقل له يا معلم أخطأت والخاتم جاء ضيقاً، فيقول لك يا تاجر أكسره وأصوغه واسعاً فقل له ما أحتاج إلى كسره وصياغته ثانياً ولكن خذه وأعطيه لجارية من جواريك".(١٤)

يتكرر هذا الفعل أربع مرات، وفي كل مرة يعطي "الجوهري" الخاتم لزوجته ويحدثها عن صاحبه وعن كرمه فتزداد ولعاً به وتقر محبته في قلبها، حتى أنها تطلب من زوجها أن يدعو قمر الزمان إلى بيتهما ليرد له بعض كرمه وسخائه، وهذا ما استهدفته العجوز من خطتها.

ويرصد الخطاب ما تتمتع به المرأة من دقة بالغة في تدبير فعل الوصال بين المحبين، ووقوفها على عتبات النفس الإنسانية، حتى إنها ترسم بدقة الكيفية التي يتسلل بها "قمر الزمان" إلى قلب "الجوهري" في قولها: "وأظهر الكرم حتى يتولع بمحبتك".(١٥) فإذا ما أحبه "الجوهري" فستنجح بقية خطتها؛ لأنها اتخذت من الزوج هنا جسراً يعبر عليه المحب ليلتقي بالمحبوبة.

ومثلما يرصد الخطاب هذه الازدواجية الأخلاقية لهذه المرأة الخبيرة زوجة المزين، فهي تسعى في التدبير والاحتيال لتجمع بين محبين خائنين، وهذا سعي في

غير محله؛ لأنه مناف للأخلاق والقيم المجتمعية، وفي الوقت الذي تسهم في فعل الخطيئة نجدها أكثر حرصاً على زوجها وتعاطفاً معه ومشاركة له في تحمل الأعباء الحياتية، ويتجلى ذلك فيما طلبته من إعطاء "قمر الزمان" زوجها مائة دينار لأنه فقير.

*****

المستوى الثالث: (المرأة/الخيانة):

وتجسده بطلة هذه الحكاية "حليمة" زوجة الجوهري ومقوّمات شخصيتها التي تتمركز في جمالها الباهر الذي يجعلها تتسيد زوجها ويصبح خاتماً في إصبعها لا يأتمر إلا بأمرها، ولا يتحرك إلا بمشورتها، حتى إنه كما ذكرنا سابقاً يطلب من الملك الذي وعده بتلبية أية أمنية له أن يمهله حتى يستشير زوجته، وبالرغم من ذلك نراها تقابل وفاءه وحبه الشديد لها بالخيانة حين تقع في غرام "قمر الزمان". وتكمل "حليمة" الطريق الذي بدأته العجوز، فغاية المرأتين واحدة، وتبدأ مكائدها بالإلحاح على زوجها في دعوة "قمر الزمان" إلى بيتهما متذرعة في ذلك برد بعض من أفضاله، ويلبي الزوج رغبتها، وفي كل مرة يقبل "قمر الزمان" الدعوة تقوم الجارية بتخدير كل من زوجها وعشيقها عن طريق تناولهما للمشروب الذي تقدمه لهما، وأثناء تخديرهما تدخل عليهما وتنفرد بمحبوبها لتشبع رغبتها.

ويتكرر هذا الفعل الجنسي ثلاث مرات، وفي كل مرة يشتد غيظها من "قمر الزمان" لأنه لا يشعر بها، لذلك تضع في جيبه أربعة عواشق، وعندما يخبر "قمرالزمان" العجوز بما وجده في جيبه وبما بدا على وجهه من أثر التقبيل، تضحك العجوز قائلة: "إنها تقول لك بالإشارة لو كنت عاشقاً ما نمت، فإن الذي يعشق لا ينام ولكن أنت لم تزل صغيراً ولا يليق بك إلا اللعب بهذه العواشق، فما حملك على عشق الملاح وقد جاءتك في الليل فرأتك نائماً فقطّعت خدودك بالبوس وحطّت لك هذه الأمارة".(١٦)

ومن هنا تصبح لغة الخطاب لغة تأشيرية تصدرها أنثى وتفك شفرتها أنثى، ويعجز الرجل عن فهم تلك اللغة فليس لديه مرجعية يحيل إليها تلك الإشارات ليفهمها بل يستعين بالعجوز.

وتظل لغة الإشارة مسيطرة على الخطاب، ويأتي "قمر الزمان" بالإشارة الثانية للعجوز لتفك شفرتها، فقد وجد في جيبه هذه المرة سكيناً، فتقول له العجوز: "الله يحميك منها في الليلة القابلة فإن نمت ذبحتك".(١٧)

وترشده إلى حيلة تنقذه بها من هذا المصير؛ وتستفسر منه عما يشربه في بيت الجوهري وتقول له: "إن الداهية في الفنجان فخذه منها ولا تشربه حتى يشرب سيدها ويرقد، وحين تعطيك الجارية ذلك قل لها اسقيني ماء. فتذهب لتجيء إليك بالقلة، فاسكب الفنجان خلف المخدة واجعل روحك نائماً لما ترجع إليك بالقلة".(١٨)

ويكشف الخطاب عن علاقة تواز بين زوجة الجوهري وزوجة المزين، وسرعان ما تنتهي هذه العلاقة عندما تكتشف "حليمة" أن زوجة المزين تنافسها في كيدها وتفضح إشارتها وخطتها لـ "قمر الزمان" فيفلت من المصير الدموي على يديها، فعندما تعزم على ذبحه بالسكين غيظاً منه تفاجأ به مستيقظاً، وتتعالى ضحكاته، فتقول له:

"ما فهمت هذه الإشارة بفطنتك بل بدلالة ماكرة، فأخبرني من أين لك هذه المعرفة؟ قال: من عجوز وجرى لي معها كذا وكذا وأخبرها بالخبر. فقالت له: غداً اخرج من عندنا ورح إلى العجوز، وقل لها: هل بقي معك من الحيل زيادة عن هذا

المقدار؟ فإن قالت لك: معي، فقل لها اجتهدي في الوصول إليها جهاراً وإن قالت: ما لي مقدرة وهذا آخر ما عندي فاتركها من بالك".(١٩)

ومن هنا تنهي "حليمة" دور العجوز، وكأنها أرادت أن تقول لها ذلك في الرسالة التي أرسلتها مع "قمر الزمان"، وقد فهمت العجوز مقصد "حليمة" وانسحبت قائلة له: "إلى هنا انتهى تدبيري وفرغت حيلي".(٢٠)

وببلوغ العاشقين مرادهما وغايتهما في الوصال، يبتلع الحكي دور العجوز وتنفرد "حليمة" بتدبير المكائد والحيل استكمالاً لما عزمت عليه في التخلص من أسر زوجها وتطلع "قمر الزمان" بذلك قائلة له:

"وإنما قصدي أن أقيم معك بقية العمر، ولكن اصبر حتى أعمل مع زوجي حيلة تحير ذوي الألباب ونبلغ بها الأبواب، وأدخل عليه الشك حتى يطلقني وأتزوج بك وأروح معك إلى بلادك وأنقل جميع ماله وذخائره عندك وأتحيل لك على خراب دياره ومحوآثاره، ولكن اسمع كلامي وطاوعني فيما أقوله لك ولا تخالفني، فقال: سمعاً وطاعة وما عندي خلاف".(٢١)

ويشير الحديث السابق إلى حقيقة مؤداها "أن المرأة إذا خانت فهي لا تخون حبيبها ولا تكيد له، وإنما تخون في سبيل الوصول إليه وتكيد لتتجنب أهوال فراقه، تخون الزوج ولكنها تحافظ على حب الحبيب".(٢٢)

ويسير الحكي وفق خطة منظمة، وتظل المرأة هي الفاعلة والمهيمنة على النص، في حين يظل الرجل خاضعاً منفذاً لأوامرها، ويتجلى ذلك في تواتر أفعال الأمر والاستجابة كما يتضح في الجدول الآتي:

أفعال الأمر (صادرة عن العجوز وحليمة)	أفعال الاستجابة (من قمر الزمان)
اذهب إليه	ذهب إلى الوكالة
قل له	قال له
أعطه عشرين دينارا	أعطاه عشرين ديناراً
اسمع كلامي خذها وبعها	سمعاً وطاعة
	أبيعها ولا أخالف لك أمراً

وتسفر أفعال الاستجابة عن أن قوة المرأة ذات طبيعة مغايرة لقوة الرجل؛ لأنها تتجاوز الحسي إلى ما وراء الحسي، وتتمتع بالقدرة على منع أية قوة ذكرية من الانتشار داخل مجالها الخاص.

وتظهر لنا شهرزاد في لياليها المرأة المحبة قادرة على حماية الرجل، وهي تضحي بكل شيء من أجله. "إن المرأة تكاد تستتت وتهنم الرجل، تدرأ عنه المخاطر وتؤدي دونه العمل، ومع ذلك لا تنسى مساواتها به".(٢٣)

وتواصل الحكاية هذا الانتصار المعلن للمرأة على الرجل بالجمال والحيلة، وفي ذلك تكرار لوظيفة سردية وسمت الحكاية الإطار لألف ليلة؛ "فالمرأة هي علامة الخطيئة في تمثل الوجود عامة بمرجعية عقيدية مشوّهة وفي الوجود الحكائي، وهي علامة الوهن في ظاهر تركيبها البيولوجي ورمز القوة الغالبة؛ إذ وراء العجز الظاهر قدرة عجيبة على المغالبة حد التغلب، بما تمتلكه من أسلحة الجمال والذكاء".(٢٤)

وتمتلك المرأة الرجل بذكائها الأنثوي متجاوزة حدود الجسد ومتحدية لتلك الرقابة المجتمعية وأصبح ما لا يباح في ظاهر الحياة الاجتماعية يتحقق في سرها،

أي في جهر الحكاية، حيث تتحرك المرأة معبرة في صراحة ومشاعر صادقة عن مأساتها الإنسانية ومحققة لذاتها ومتخلصة من قيود الكبت والقهر التي فرضها عليها مجتمع الرجال.

إن حليمة بطلة الحكاية تصنع سردابا يصل ما بين بيتها وبيت قمر الزمان المجاور لها، تنتقل عبره في حرية بالغة لتحقق فعل الوصال مع العشيق. لقد استطاعت في غياب سلطة زوجها أن تحيل المكان المغلق "البيت" إلى فضاء اللذة والتحرر.

وتظل اللغة التأشيرية مهيمنة على الخطاب، حيث فعل الكيد مازال مسيطراً أيضاً، وهو هنا يصبح فعلاً تأشيرياً تشكيكياً وفقاً لخطة حليمة التي تعطي لـ(قمر الزمان) سكيناً صنعه زوجها، وتطلب منه أن يذهب إلى زوجها ويقول له:

"يا معلم انظر هذه السكين إني اشتريتها في هذا اليوم وأخبرني هل أنا مغلوب فيها أو غالب، فإنه يعرفها ويستحي أن يقول لك هذه سكيني. فإن قال لك من أين اشتريتها وبكم أخذتها؛ فقل له: رأيت اثنين من اللاوندية يتقاتلان مع بعضهما، فقال واحد منهما للآخر: أين كنت؟ قال:عند صاحبتي وكلما أجتمع معها تعطيني دراهم وفي هذا اليوم قالت لي: إن يدي لا تطول دراهم في هذا الوقت، ولكن خذ هذه السكين فإنها سكين زوجي، فأخذتها منها ومرادي بيعها، فأعجبني السكين، ولّما سمعته يقول ذلك قلت له: أتبيعها لي؟ فقال: اشترها فأخذتها منه بثلاثمائة دينار".(٢٥)

إن غاية حليمة من هذا السيناريو الذي رسمته أن تدخل الشك في نفس زوجها فيطلقها وتتزوج بعشيقها كما اتفقت معه، "وأدخل عليه الشك حتى يطلقني وأتزوج بك وأروح معك إلى بلادك".(٢٦)

ومن اللافت للنظر في هذا النوع القصصي "أن بؤرة الاهتمام الشهرزادية لا تنصب على فعل الحب والخيانة، إنما على مكائد المرأة التي يعجز الشيطان عن مجاراتها في هذا الأمر، في رسالة تحذيرية للرجل من كيد النساء إذا عجزت المرأة عن الحصول على حريتها -الطلاق من زوج تكرهه- إنها عندئذ لن تكتفي بأن تحيل حياته إلى جحيم بل تؤدي به إلى الجنون العقلي والإفلاس المادي".(٢٧) وهذا ما تستهدفه حليمة من خطتها.

ويتكرر هذا الفعل التأشيري التشكيكي ثلاث مرات، وفي كل مرة يواجه فيها الجوهري زوجته بخيانتها يجد حاجاته موجودة في مكانها، (سكينه، ساعته، ملابسه الداخلية) فيتحير في أمرها، ثم يعتذر لها محاولاً إرضاءها لأنه شك في وفائها.

إنها الأنثى مهيمنة على الرجل حتى تفقده لبه ويصبح غير قادر على التمييز. إنها الأنثى تعمي الرجل بسحرها وجمالها فيغض الطرف عن خيانتها فها هو الجوهري يرى زوجته في بيت "قمر الزمان" بهيئتها وصيغتها التي زيّنها بها ويقدمها له على أنها الجارية التي اشتراها واسمها أيضاً حليمة، ويشك في الأمر فيذهب إلى بيته متحققاً من الأمر فيجد زوجته، فيُقنع نفسه أنه أساء الظن بها وأن جارية "قمر الزمان" تشبه زوجته تماماً. هذا الفعل من أفعال المبالغة التي كثيراً ما نصادفها في الليالي، لكنها مبالغة مقصودة كما أشرنا سابقاً.

ولاشك في أن اللغة التأشيرية للخطاب في هذه الحكاية جاءت لتناسب الفعل الكيدي الصادر عن الأنثى تجاه الرجل وتؤكد دلالته كما يتضح في الجدول الآتي:

الإشارة	دلالتها
العواشق	السخرية من رجولة قمر الزمان
السكين	الذبح
سكين الزوج	ذبح لكرامة الزوج
ساعة الزوج	انتهاء الزمنية التي تجمعها بزوجها
حوائج الزوج المنثورة	كشف لعورة الزوج
تهيؤها بهيئة جارية	أصبحت ملكاً لرجل غيرك

وإذا جمعنا دلالة الإشارات التي تحملها حاجات الزوج الشخصية (السكين ـ الساعة ـ الملابس الداخلية) لنتجت لنا رسالة توجهها "حليمة" إلى زوجها تقول فيها: "إنني سأذبح كرامتك إن لم تطلقني؛ فقد انتهت الزمنية الزوجية التي جمعتني بك، وقد كُشف المستور وأصبحت ملكاً لرجل غيرك".

وبالفعل يتم إنجاز الخطة التي رسمتها حليمة وتستولى علي كل ما يمتلكه زوجها، وتصطحب جاريتها معها وتهرب مع قمر الزمان متوجهة إلى بلده مصر، حيث يتم الزواج هناك، ولكن والد قمر الزمان يقنع ابنه بعدم إتمام هذه الزيجة لأنه لا خير في امرأة تخون زوجها، ويستسلم الابن لإرادة والده الذي يمثل المجتمع بقيمه الأخلاقية المزدوجة. لقد أدان الوالد حليمة لخيانتها زوجها، وبارك انتقام زوجها لشرفه بقتلها، بل كافأه على رجولته وزوّجه بابنته كوكب الصباح، في حين أنه

تجاهل ما فعله ابنه من مشاركته لحليمة في الخطيئة. لقد خان قمر الزمان الشيخ عبيد الجوهري الذي فتح له بيته وأكرمه، وهو يجهل أن سعي قمر الزمان لصداقته والتمكن من دخول بيته، لم يكن إلا خطة للوصول إلى حليمة زوجته.

إن فعل الخيانة قاسم مشترك بين الرجل والمرأة ولا يتم إلا بوجودهما سوياً، ومرجعيتنا الدينية تنص على المساواة بين الزاني والزانية في العقاب، ولكن المجتمع الذكوري يتجاهل ذلك أمام قوة الموروث الثقافي والعقدي المغالط لما أتى به الشرع.

لقد أثارت شهرزاد "ماهو مسكوت عنه في الثقافة السائدة حول تلك العلاقة الشائكة والمعقدة بين الرجل والمرأة. وظاهر الحكي يوحي بأن شهرزاد ضد المرأة وباطن الحكي يشير إلى عكس ذلك.

إن شهرزاد حين تحكي هذه العلاقات تعرض لها في حياد ملحوظ بدون انحياز لجنس على آخر، فهي لا تنفي مباشرة الخطأ والخطيئة عن المرأة ولكنها تجعل الرجل قسيماً لها في الخطأ والخطيئة".(٢٨)

إن استراتيجية شهرزاد في الحكي لا تهدف إلى تبرير خيانة المرأة، ولكنها تبحث عن دافع المرأة للخيانة، ومن ثمّ ينبغي أن يطرح الدارس لليالي بداية من القصة الإطار حتى الليلة الألف هذا التساؤل: لماذا تخون المرأة؟ لماذا خانت زوجتا شهريار وشاه زمان وحليمة وزين المواصف وغيرهن من النساء الملعونات اجتماعياً داخل حواشي ألف ليلة وليلة؟

مستويات العلاقة بين الرجل والمرأة في الحكاية:

يكشف فعل الحكي في حكاية (قمر الزمان ومعشوقته) عن منحنى العلاقة بين الرجل والمرأة من خلال المستويات الأربع التي قدمتها الحكاية، وتبدو على هذا الشكل:

الزوجة	الزوج	مستوى العلاقة
والدة قمر الزمان	التاجر عبد الرحمن	مشاركة وتفاهم
العجوز (الداية)	المزين	تعاون وتعاطف
حليمة	الشيخ الجوهري	استغلال وخيانة
كوكب الصباح	الشيخ الجوهري	وفاء وطاعة

.ويؤكد الجدول السابق استراتيجية شهرزاد في مشروعها السردي؛ حيث إنها قدمت بجانب نموذج حليمة الخائنة ثلاث نماذج لزوجات تربطهن بأزواجهن علاقة زوجية سوية مع اختلاف شخصياتهن لتثبت في ذهن شهريار أن النساء لسن كلهن سواء، وأن المرأة تبحث عن الحب قبل الثروة.

******

الأنماط النسوية في ليالي شهرزاد

نستعرض هنا بعض الشخصيات النسائية التي تمثل أنماطاً متنوعة لأدوار المرأة المجتمعية التي تستهدف شهرزاد إبرازها في لياليها، لتكون نظيراً لأنماط الرجال، وإشارة واعية لفكرة المساواة بين الرجل والمرأة، وحق المرأة في المشاركة المجتمعية، خاصة وأنها تمتلك القدرات نفسها التي يمتلكها. فحكايات ألف ليلة وليلة "أدب نسائي شعبي يهدف فيما يهدف إلى تهذيب الرجل منذ طفولته، وتلقينه فكرة المساواة بينه وبين المرأة، وإمكان تفوقها عليه، فضلاً عن تلقين الدرس نفسه ثم تقنية تعليمه لرجلها -زوجاً أو ابناً-، ويظهر ذلك جلياً في وجود الصبية - دنيا زاد- طوال الليالي مثلها مثل "شهريار".(29)

تودد الجارية(المرأة العالمة):

تتلخص حكاية "الجارية تودد" في أن تاجراً ثرياً ببغداد لم يكن له أولاد ذكور ولا إناث ولمّا كبرت سنه وخاف ذهاب ماله ونسبه، ظل يتضرع لله من أجل أن يرزقه بولد، واستجاب له اللّه فرزقه بابن أحسن تربيته،وتوفى الرجل ولكن ابنه نسى وصية أبيه وأضاع ثروة أبيه ولم يتبق له إلا جارية تركها له والده وكانت لا نظير لها في الجمال، وهي مع ذلك فصيحة اللسان ملمة بالعلوم.

فلمّا تبيَّن للجارية سوء حاله طلبت منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين "هارون الرشيد" ويبيعها له طالباً في ثمنها عشرة آلاف دينار، لأنها لا نظير لها في زمانها فحملها الفتى إلى الخليفة وقدّمها له وذكر ما قالته له.

ويقول الخليفة لصاحب الجارية إنه سيحضر لها من يناظرها في جميع ما ادّعته، فإن أجابت دفع له ثمنها، وزيادة وإن لم تجب فسيردها إليه. وتجتاز تودد جميع الاختبارات وتنتصر في مناظرتها على جميع العلماء، ويأمر الخليفة لصاحب الجارية بمائة ألف دينار، ويطلب منها أن تتمنى عليه، فتقول إنها تريد أن يردها لسيدها، ويستجيب لها الخليفة، فيردها عليه ويعطيها خمسة آلاف دينار، ويجعل صاحبها نديماً له، ويعطي له كل شهر ألف دينار.

والحكاية عبارة عن مجموعة من العلوم والمعارف، وهو ما يجعلها تنتمي إلى ما يسمى بالقصص التعليمي، على الرغم من هذا حققت ذيوعاً وانتشاراً وشعبية هائلة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن الحكاية لم تترك من المعارف وألوان الفنون مما يثري العقول ويؤثّر في النفوس بقدر ما تركت بطلة الحكاية (تودد) من أثر في العقول والنفوس؛ فهي تمثل "صورة تبهر النظر للمرأة المثقفة العالمة التي تعرف كيف تتفوق على الرجال، هذا بالإضافة إلى ما تتسم به من الجمال المادي والجمال المعنوي؛ فهي مخلصة لمولاها حتى إنها تؤثر العودة إليه على أن تكون محظية للخليفة".(٣٠)

يضاف إلى هذا أن حكاية الجارية تودد تمثل "إعلاناً آخر عن تمكن طبقة الرواة هؤلاء الذين تعهدوا نصوص الليالي بالرعاية، من العلوم المعروفة لعصرهم، وتحديهم لمن يستهين بهم، واحتكامهم إلى رأس السلطة الزمنية الورقي في الليالي هارون الرشيد".(٣١)

وترى الدكتورة سهير القلماوي أن "تودد" تبوّأت المركز الممتاز في الليالي للجارية العالمة لكثرة ما جمعت من الأسئلة المستحبة، ولبراعة ما ردت عليها "حتى

لقد أصبحت النموذج الذي يحتذى ولكن في شيء من إخفاء التقليد فتكون معلومات في الأدب والمعاملة بدل هذه المعلومات العلمية الشعبية هي المادة التي تمتحن فيها الجارية لأن تقليد "تودد" تقليداً محكماً لا يكون إلا بصعوبة".(٣٢)

وللدكتورة سهير القلماوي ملاحظات على حكاية "الجارية تودد" نريد أن نستعرضها ونحاول مناقشة أهمها:

"أن تودد تذكر علوماً تعرفها ولكنها لا تُمتحن فيها، والواضح أن ذكرها كان للتكثير وأن الذي تكثر فهمه لم يفقه كثيراً من مدلولاتها المحدودة".(٣٣)

"كذلك نلاحظ أن المتحنين يُذكرون جميعاً بألقابهم المشتقة مما يتقنون من علم إلا واحداً هو"النظّام" فإنه يذكر باسمه، فهذا الفقيه وذاك المقرىء وذاك المنجم، ولكن هذا "النظّام" يذكر طوراً باسمه وطوراً على أنه الفيلسوف ليس غير".(٣٤)

"كذلك نلاحظ أن كل عالم غلبته يُؤمر بنزع ثيابه فينزعها ويفر هارباً مقهوراً ... ولكن "النظّام" وحده هو الذي إذا نُزع ثيابه لم يهرب بل قال لتودد "لا بارك الله لك فيها"، وهو وحده الذي يأمر له الخليفة بثياب غيرها".(٣٥)

ونرد على الملاحظة الأولى بأن القاص الذي حاول عرض معارفه وعلومه في قالب قصصي تعليمي متمثل في حكاية "تودد" لكسر الملل كما تقول الدكتورة سهير القلماوي: "وهذا القاص في ألف ليلة عنده من المعلومات كثير. وعرضها في صورتها الأصلية جاف ممل. فماذا يضر لو استعار هذا الشائع؟ وماذا يضر لو أنه جعل من امتحان الأمة أمراً هاماً لا في ذاته، وإنما من حيث إنه تتوقف على نجاحها أشياء

هامة في سير القصة التي بدأها، فهي إذا نجحت وشريت كان ذلك إنقاذاً من ورطة أو تنفيذاً لمكيدة".(٣٦) كان عليه ألا يقع فيما تجنبه بامتحان الجارية في كل ما ادَّعت معرفته من علوم فيسري الملل إلى نفس المتلقي، وخاصة أن متن الحكاية يخلو من الأحداث، بل إنه يمثل حدثاً واحداً هو المناظرة بين الجارية (تودد) والعلماء،وهذا الحدث الأوحد مهما كان مثيراً فإنه قد يفقد إثارته للمتلقي إذا ما أثقلنا عليه في استعراض كل ما تعرفه (تودد) من علوم.

نرد على الملاحظة الثانية التي تشير إلى تميز النظّام عن باقي المتحنين بذكره باسمه، فذلك لأن (النظّام) " كان من أعلام متكلمي المعتزلة، وكانت حياته في هذه الفترة بالذات (بين سنتي ١٢٥ و٢٢١)، وقد طار صيته باعتباره من أذكى رجال عصره وأوسعهم ثقافة عربية وأجنبية وأقدرهم على الجدل. والتغلب على مثل هذا العلم الكبير -أكبر علماء عصره- يعد أرفع شهادة يمكن أن تمنح للجارية المتحدية".(٣٧)

ونظراً لمكانته المتميزة عن غيره من العلماء كان لزاماً على قاص الليالي ألا تفوته هذه الملاحظة فيميزه في اللقب ويميزه بأنه الوحيد الذي لم يهرب بعد نزع ثيابه بل أمر الخليفة بثياب أخرى له.

وفي قراءة حضارية لحكاية "الجارية تودد" تكشف الدكتورة نبيلة إبراهيم عن المفهوم الحضاري الأعمق لهذه الحكاية "من حيث أن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجديد، وإلا إذا تفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئاً جديداً، فالنص يوحي للقارىء بأن ما هو قائم من حيث انفصال المعارف بعضها عن بعض من ناحية والاقتصار على المحفوظ من ناحية أخرى لا يعد كافياً إذا قدّر

للحضارة أن تستمر نشيطة قوية. وربما عدّت الجارية تودد رمزاً لهذا الشيء الجديد الذي يستوعب كل شيء ويتحرك في كل مجال ويلغي المحدود الذي يؤدي إلى الصمت ويسعى إلى اللامحدود الذي ينشط معه الفكر على الدوام".(٣٨) كما أنها ترى في "تودد" صورة أخرى لشهرزاد "شاءت أن تعلو بنفسها وشخصيتها فوق الرجال ".(٣٩)

ويرى الأديب الكبير نجيب محفوظ "أن الجارية تودد استطاعت أن تقدم مثالاً عن الإلمام بجانب مهم من جوانب الحياة الفكرية التي عبّرت عنها ألف ليلة".(٤٠)

وتمثل "تودد" النموذج الأنثوي الثاني الذي يبهر بثقافته الواسعة، ولقد أثارت إعجاب الجميع بانتصارها على علماء عصرها مما أحاط شخصيتها بهالة من علو الشأن، وفي شخصية "تودد" تحد سافر للمجتمع الذي يستهين بقدرات المرأة العقلية والمعرفية.

ونلمس هذا التشامخ المعرفي في رد "تودد" على الخليفة حين يسألها: "يا تودد ما تحسنين من العلوم؟" فتقول "يا سيدي الكريم، النحو والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين وعلوم القرآن الكريم، والرياضة والهندسة والفلسفة والحكمة والمنطق والمعاني والبيان والشعر.وأضافت إلى كل ذلك الضرب بالعود ومعرفة مواقع النغم والغناء والرقص".(٤١) وتختتم كلامها بقول جامع شامل: "بالجملة إني وصلت إلى شيء لم يعرفه إلا الراسخون في العلم".(٤٢)

وتلك الجملة التي اختتمت "تودد" بها استعراضها لثقافتها ومهاراتها تمثل تحدياً معرفيا وعلمياً ومهاريا لكل هؤلاء العلماء الذين أرسل الخليفة في طلبهم ليختبروها فيما ادّعته من رسوخها في العلم، وعلى رأس هؤلاء العلماء (إبراهيم بن سيّار النظّام)، "وكان أعظم أهل زمانه في الحجة والبلاغة والشعر والمنطق وأمره الخليفة أن يحضر القرّاء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والفلاسفة، وكان إبراهيم أعلم من الجميع".(٤٣)

ويحضر العلماء إلى باب الخليفة، ويأمر بإحضار "تودد" ويوضع لها كرسي من ذهب، وتدور المناظرة وتنتهي بانتصارها عليهم ونزع ثيابهم، وتتساءل "تودد" في زهو المنتصرين بعد فراغها من الممتحنين الستة: "أيكم المتكلم في كل فن وعلم؟" ويتقدم إليها نظيرها الذكوري "النظّام" في ثقة تماثل ثقتها ويخبرها بأنه لن يكون مثل سابقيه، وأمام تغلبها عليه يلجأ إلى إحراجها سياسياً في حضرة الخليفة حين يوجه إليها سؤالين، السؤال الأول يتناول قضية نزاع بين أهل السنة والشيعة، وهو "أول من أسلم أبو بكر أم علي؟" ولكنها تراوغ في الإجابة وتشرح الظروف التي أسلم فيها كل من الصحابين الجليلين.

والسؤال الآخر أشد حرجاً، فهو يسألها: "أعلي أفضل أم العباس؟" وبعد أن تظهر على وجهها علامات الارتباك تحسن التخلص من المأزق فتجيب: "تسألني عن اسمين فاضلين لكل واحد منهما فضل، فارجع بنا إلى ما كنا فيه".(٤٤)

ويعجب الخليفة ببراعة تخلصها، ويقف هاتفاً: "أحسنت ورب الكعبة يا تودد". ويعود "النظّام" إلى ألغازه الساذجة، فتحلها "تودد" بسهولة ومثله كسابقيه تنزع ثيابه ويشهد بأنها أعلم منه. وبهذا تنتزع شهرزاد من الرجل شهادته للمرأة

بالتفوق عليه حين يقر "النظّام " بأن تودد أعلم، منه حتى إن الخليفة نفسه يهلل لهذا النصر النسوي الذي تشير "شهرزاد " إليه وتثبّت دعائمه في ذهن المتلقي الذكوري وبخاصة شهريار.

وتطلب "تودد" إثر كل انتصار تحققه على عالم أو فقيه أو فيلسوف من الممتحن بعد اعترافه بعجزه أمام قوة علمها أن يخلع ثيابه، ولا يخفى على القارئ دلالة ذلك الفعل الذي تصر " تودد " على تكراره مع جميع الممتحنين؛ إنه فعل تهكمي يشير إلى تجردهم المعرفي أمام سعة ثقافتها وعمقها. لقد انتصرت "تودد" للمرأة حين جرّدت المثقف الذكوري من تلك الهالة العلمية التي تحيط به، لتظفر بها المرأة عن جدارة واقتناع من الجميع مع إقرارهم لها بذلك.

وتحتفظ شهرزاد للمرأة بسماتها الأنثوية وأهمها الحياء، ويبدو ذلك حين يتوجه الممتحن الرابع وهو الطبيب إلى تودد بعدة أسئلة حول علم التشريح وأعراض المرض، والأدوية ثم يفاجئها بسؤال حول الجماع وهنا تتوقف عن الإجابة، حتى يظن أنها عاجزة عن الرد، ولكنها سرعان ما تستعيد المبادرة، فتقول إنها توقفت لا عجزاً منها بل خجلاً؛ ثم تجيب عن السؤال. وكأن تودد تشير إلى أن حياء المرأة ليس بالصفة السلبية التي تمثل حجر عثرة أمام الانطلاق العلمي ومشاركة الرجل في مجالس العلم.

والتشابه القائم بين "شهرزاد" و"تودد" لا يقتصر على اشتراكهما في الإلمام بالمعرفة والذكاء، بل في رسالتهما الإنسانية "فشهرزاد" تقرّر إنقاذ بنات جنسها من هذا المصير الدموي الذي ينتظرهن كل ليلة، وسيلتها في تحقيق هدفها إلمامها بالكثير

من العلوم والمعارف، و"تودد" تقرر إنقاذ مولاها من الفاقة، وسيلتها في ذلك أيضاً ما تمتلكه من الثراء المعرفي.

وليست شهرزاد وتودد النموذجين النسويين المثقفين الوحيدين في الليالي، بل تقدم شهرزاد نماذج متعددة للإناث اللاتي بلغت ثقافتهن ذروتها، ومن هذه الأمثلة جواري النعمان في حكاية (الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان) اللاتي أعدتهن العجوز (ذات الدواهي) لمساعدتها في تنفيذ خطتها في الثأر من الملك (عمر النعمان).

وفي الحكاية نفسها نرى نموذجاً آخر للمرأة المثقفة تجسده نزهة الزمان ابنة الملك عمر النعمان؛ فقد كانت تحفظ القرآن وتعرف "الحكمة والطب ومقدمة المعرفة وشرح فصول بقراط لجالينوس الحكيم وشرحه أيضاً، وقرأت التذكرة وشرحت البرهان وطالعت مفردات البيطار وتكلمت على القانون لابن سينا وحللت الرموز ووضعت الأشكال وتحدثت في الهندسة ... إلخ ".(٤٦)

وكان هذا العلم الواسع لنزهة المكان بمثابة الجسر الذي عبرته لتعود مرة أخرى لحياة الرغد بعد أن نال منها الزمان هي وأخيها (ضوء المكان)، إذ تركا أباهما وذهبا وجدهما للحج فأصابهما الزمان بغدره وشتّت شملهما، وصارت جارية يمتلكها يهودي غليظ القلب أساء معاملتها إلى أن أتى تاجر أعجبه حسنها ورفعة خلقها واتساع معرفتها واشتراها من اليهودي وقدمها للملك (شركان) وهي لا تعلم أن (شركان) أخوها وهو أيضاً يجهل ذلك لأنه لم يرها منذ ولادتها، ويصف التاجر ما تتمتع به "نزهة الزمان" من ميزات: "إنها مع كونها بديعة الحسن

والجمـال بحيـث لا نظـير لهـا في عصـرها تعـرف جميـع العلـوم الدينيـة والدنيويـة والسياسية والرياضية ".(٤٧)

وتنـال نزهـة الزمـان إعجـاب الملك شـركان ويتزوجهـا متفـاخراً بهـا أمـام الجميع. وهكذا تسترد نزهة الزمان مكانتها الاجتماعية مرة أخرى، فقد كانت ابنة ملك ثم صارت جارية ثم أصبحت زوجة ملك، وسبيلها في ذلك المعرفة الواسعة كسابقتيها (شهرزاد وتودد).

وكأن (شهرزاد) تشير إلى أن المعرفة هي السبيل الوحيد لتحرير - ليس المرأة فقط - بل الإنسان بشكل عام من العبودية. لقد استعبدتنا أشباح موروثاتنا الثقافية وأعرافنا البالية فأنتجت مجتمعاً ذكورياً ممزقاً بين الأسطورية والعلم مما أفقده مقومات التحضر.

*****

(إبريزة: المرأة/البطولة):

تقدم شـهرزاد نمـوذج (المرأة / البطولـة) في حكايـة (الملك عمـر النعمـان وولديه شركان وضوء المكان)، محاولة إثبـات نظريتهـا بـرد الحكم المسبق على عجـز النساء عن حمل السلاح والدفاع عن الوطن، وتجسد هذا النمـوذج (الأميرة إبريـزة) الرومية ابنة الملك حردوب، وكانت ذات حسن وجمـال وشجاعة اشتهرت بهـا بين الأبطـال، وقـد أرسل الملك عمـر النعمـان صـاحب بغـداد وخراسـان ولـده شـركان في بعض غزواته، وكان شركان تقدم على الجيوش ووقـع في قصر الملكة إبريـزة وتصـارع معها فغلبته لباهر حسنها وشجاعتها ثم استضافته مدة خمسة أيام في قصرها.

وقـد أبلغـت العجـوز شـواهي الملقبـة بـ(ذات الـدواهي) والـدها بمـا حـدث، وكانت إبريزة قد أسلمت على يد "شركان" فأخذها وتوجه بها إلى بغداد سراً ومعها

عشرون جارية، فلمّا دخلت إبريزة على الملك عمر النعمان والد الملك شركان وقع في قلبه محبتها فدخل عليها ليلة واختلى بها فحملت منه، ولما قربت ولادتها اشتاقت إبريزة إلى رؤية أهلها واطلعت جاريتها على سرها فاجتمعت بعبد أسود يقال له (الغضبان) وأخبرته بالخبر سراً ورغبته في أن يسافر معها فأخذها العبد ومن معها وطلع بهم من المدينة وهرب بهم.

وعندما اقتربوا من موطن أهل "إبريزة" فاجأها طلق الولادة، واستغل العبد الفرصة وراود إبريزة على الفاحشة، فصرخت وانزعجت منه ومن شدة انزعاجها وضعت مولودها، وفي تلك الساعة طلع عليهم في البر من ناحية بلادها غبار علا حتى سد الأقطار، فخشى العبد على نفسه من الهلاك فضرب الملكة إبريزة بسيفه، فقتلها من شدة غيظه وركب جواده وتوجه إلى حال سبيله، وبعد أن ذهب العبد انكشف الغبار، وإذا بالملك حردوب ملك الروم ووالد إبريزة، فرأى ابنته وهي مقتولة في هذا المكان وعلم بقصتها من جاريتها، ومن هنا كانت العداوة بين أهل بلاد الروم وأهل بغداد.

وترسم شهرزاد الخطوط البارزة لشخصية الملكة إبريزة في أول مشهد تطل منه على أحداث الحكاية: "فنظر شركان إلى هؤلاء الجواري العشرة فوجد بينهن جارية كأنها البدر عند تمامه بحاجب مرجرج وجبين أبلج وطرف أهدب وصدغ معقرب كاملة في الذات والصفات ... فسمعها شركان وهي تقول للجواري: تقدموا حتى أصارعكم قبل أن يغيب القمر ويأتي الصباح، فصارت كل واحدة منهن تتقدم إليها فتصرعها في الحال وتكتفها بزنارها، فلم تزل تصارعهن وتصرعهن حتى صرعت الجميع، ثم التفتت إليها جارية عجوز كانت بين يديها وقالت لها وهي

كالمغضبة عليها: يا فاجرة أتفرحين بصرعك للجواري؟ فها أنا عجوز وقد صرعتهن أربعين مرة فكيف تعجبين بنفسك؟ ولكن إن كانت لك قوة على مصارعتي فصارعيني، فإن أردت ذلك وقمت لمصارعتي أقدم لك وأجعل رأسك بين رجليك، فتبسمت الجارية وقالت لها: يا سيدتي ذات الدواهي بحق المسيح أتصارعينني حقيقة أم تمزحين معي؟ قالت لها: بل أصارعك حقيقة ".(٤٨)

وتتصارع إبريزة مع العجوز في مشهد محفوف بالمفاجآت السحرية وشركان متابع لهما إلى أن تصرع إبريزة العجوز. وسيناريوالصراع السابق يسفر عما تتميز به إبريزة، بل ما يميز البطل عموماً في (ألف ليلة وليلة)، حيث تتسع إمكانات البطل فيتجاوز بوسائله السحرية المحن والأهوال. فهي تهزم الجميع حتى تبدو أقوى من الطبيعي فتتغلب على فعل السحر الذي يصدر من العجوز.

ونلحظ تكرار فعل الصرع في المشهد السابق(١٣) مرة وهذا من باب المبالغة السردية المحسوبة التي تلجأ إليها شهرزاد لتبئير الفعل البطولي. وعادة ما تحوي سمات (المرأة/البطولة) الجمال والذكاء والفروسية ورسالة تناضل من أجلها. وتتمثل هذه الصفات جميعها في شخصية إبريزة كما بدت في المشهد السابق، فقد استيقظ شركان من نومه على صوت أنثى؛ فإذا هي رائعة الجمال؛ وإذا بها تصرع جميع الفتيات اللاتي يتقدمن لمصارعتها.

ونلحظ تخلّق إبريزة بأخلاق الفرسان حين تعتذر للعجوز بعد انتصارها عليها: " فأقبلت الجارية، ورمت على العجوز ملاءة من حرير رقيقة وألبستها ثيابها واعتذرت إليها وقالت لها: يا سيدتي ذات الدواهي ما أردت إلا صرعك لأجل جميع

ما حصل لك، ولكن أنت أفلت من بين يدي، فالحمد لله على السلامة ".(٤٩) وهكذا يفعل الفرسان.

وهي أيضا تتصرف بفروسية بالغة حين تحمي شركان من أيدي البطارقة الذين اكتشفوا وجوده في قصرها، فذهبوا إلى القصر في ضجة بالغة يريدون قتله، وتقف لهم "إبريزة" بثبات وتنكر شخصه، وتتحدث إليهم في تحد قائلة:

"إن الذي عندي ماهو شركان ولا أسرته، ولكنه رجل أتى إلينا وقدم علينا فطلب الضيافة فأضفناه، فإن تحققنا أنه شركان بعينه وثبت عندنا أنه هو من غير شك، فلا يليق بمروءتي أن أمكنكم منه، لأنه دخل تحت عهدي وذمتي، فلا تخونوني في ضيفي، ولا تفضحوني بين الأنام".(٥٠)

وتؤكد شهرزاد في أنماطها النسوية التي تعرضها على فكرة الحماية النسوية للرجل وإنقاذه من المآزق التي تعترضه كما رأينا في نموذج "تودد" التي أنقذت مولاها من الفاقة، وهاهي تنقذ الملك شركان وتضعه في ذمتها وعهدها؛ ومن يملك الحماية يملك القوة، وهو ما تريد شهرزاد تأصيله في ذهن المتلقي.

ومن صفات البطل أن يكون مسامحاً، كريماً، لا يستغل قوته في القضاء على خصمه مرة واحدة، وإنما يترك له فرصة ليصلح أمره، وهذا ما فعلته إبريزة مع شركان؛ فبرغم اكتشافها حقيقة شخصه؛ لم تبادر بقتله بوصفه خصماً لأبيها وقد جاء لمحاربتهم، بل قامت باستضافته إعجاباً بقوته وأحسنت معاملته، وهي تستنطقه الحقيقة، فتدخل غرفته سائلة إياه:

"كيف كانت ليلتك يا همام بعدما مضينا وتركناك؟ ثم قالت له: إن الكذب عند الملوك منقصة وعار ولاسيما عند أكابر الملوك، وأنت شركان ابن عمر النعمان فلا تنكر نفسك وحسبك، ولا تكتم أمرك عني، ولا تسمعني بعد ذلك غير الصدق؛ فإن الكذب يورث البغض والعداوة".(٥١)

وحين يصارحها بحقيقة أمره تعطيه الأمان قائلة: "طِب نفساً، وقر عيناً، فإنك ضيفي وصار بيننا خبز وملح وحديث ومؤانسة، فأنت في ذمتي وفي عهدي فكن آمناً. وحق المسيح لو أراد أهل الأرض أن يؤذوك لما وصلوا إليك، إلا أن خرجت روحي من أجلك ولو كان خاطري في قتلك لقتلتك في هذا الوقت".(٥٢)

وهذا الموقف البطولي "تنفرد به ذات شديدة التميز بفاعلية تأثيرها في العالم. تصير هذه الذات على نحو يتسم بالمبالغة وإرادة تحريك ودفع كل ذات أخرى تعبر عن القيم الضد، كأن الذات الضد تفسح مكانها لذات البطل التي ينصاع لها قدر الأشياء".(٥٣)

و(المرأة/البطولة) ذات أنفة واعتزاز بالذات يصل حد اليقين، وهي لا تخضع لإرادة الرجل إلا إذا كان في ذلك مصلحة.

وتبدو الندية الصارخة في حديث "إبريزة" مع "شركان"، فهي تستنكر استعلاءه في الحديث معها عن شجاعة العرب، وهو يريد أن يأخذها إلى بلاده ليريها هذه الشجاعة، وتعرف من هو: "فلمّا سمعت كلامه اغتاظت منه وقالت له: وحق المسيح لقد كنت عندي ذا عقل ورأى ولكنني اطلعت الآن على ما في قلبك من النساء، وكيف يجوز لك أن تتكلم بكلمة تنسب بها إلى الخداع؟ كيف أصنع هذا وأنا أعلم متى حصلت عند ملككم عمر النعمان لا أخلص منه لأنه ما في قصوره مثلي ولو

كان صاحب بغداد وخراسان، وبنى له اثنى عشر قصراً في كل قصر ثلاثمائة وست وستون جارية على عدد أيام السنة، والقصور عدد أشهر السنة، وحصلت عنده ما تركني، لأن اعتقادكم أنه يحل لكم التمتع بمثلي في كتبكم، حيث قيل فيها أو ما ملكت أيمانكم، فكيف تكلمني بهذا الكلام؟

وأما قولك فتتفرجين على شجاعة المسلمين، فوحق المسيح إنك قلت قولاً غير صحيح، فإني رأيت عسكركم لما استقبلتم أرضنا وبلادنا في هذين اليومين، فلمّا أقبلتم لم أر تربيتكم تربية ملوك، وإنما رأيتكم طوائف مجتمعة، وأما قولك تعرفين من أنا، فأنا قد أصنع معك جميلاً لا لأجل إجلالك وإنما أفعل ذلك لأجل الفخر ومثلك ما يقول لمثلي ذلك ولو كنت شركان ابن الملك عمر النعمان الذي ظهر في هذا المكان".(٥٤)

ولا ندري كنه انتقاد "إبريزة" اللاذع وتهكمها من الملك "عمر النعمان" وجيوشه، أهو موقف خاص من ذات مفردة معادية لأبيها الملك "حردوب"؟ أم أنه انتقاد لسياسة العرب وأنظمتهم الاجتماعية التي تبيح للملوك هذا الإغراق في المتع الحسية حتى إن الملك عمرالنعمان يبني اثني عشر قصراً بعدد شهور السنة ويمتلك ثلاثمائة وستاً وستين جارية بعدد أيام السنة، ومع ذلك لو رآها عنده لم يتركها إلا إذا استمتع بها وأصبحت ملك يمينه.

إنها تأبى أن تكون جارية ولذلك بدت حدتها في الرد على شركان وهي تقول: "ومثلك لا يقول لمثلي ذلك ولو كنت شركان ابن الملك عمر النعمان".(٥٥) وهي لا ترى جيوش العرب سوى طوائف مجتمعة وتربيتهم ليست تربية ملوك، وكأنها تشير إلى بداوة العرب وعدم تحضرهم.

و(المرأة/البطولة) وإن كانت فارسة ومحاربة فإن هذا لا يصرفها عن الإحساس بالحب، وخاصة إذا تيقنت قوة نظيرها الرجولي، وهي لا تتحرج من اختبار قوته، فلم تكتف "إبريزة" بما حققه "شركان" أمامها من بطولة، حيث بارز ثمانين بطريقاً في داخل قصرها، وكانوا قد جاءوا لقتله، ولكنه تمكن من قتلهم جميعاً بمفرده، ففي هذه الساعة أدركت أنها حين غلبته أول لقائهما لم تغلبه بقوتها بل بجمالها وسحرها، لذلك فهي تتبعه في ساحة النزال وتتخفى في زي الفارس الإفرنجي، وتقول بلسان عربي فصيح:

"يا شركان يا ابن عمر النعمان الذي ملك الحصون والبلدان، دونك الحرب والطعان، وأبرز إلي من قد ناصفك في الميدان، فأنت سيد قومك وأنا سيد قومي، فمن غلب منا صاحبه أخذه هو وقومه تحت طاعته".(٥٦)

ويتصارع "شركان" مع الفارس الإفرنجي، ويستمر القتال من أول النهار إلى أن يقبل الليل، فيتوقف القتال ويتحدث "شركان" إلى قومه معترفاً بإعجابه بهذا الفارس: "ما رأيت مثل هذا الفارس قط. إلا إني رأيت منه خصلة لم أرها من أحد غيره، وهو أنه إذا وجد له في خصمه مضرب قاتل يقلب الرمح ويضرب بعقبه، ولكن ما أدري ماذا يكون مني ومنه، ومرادي أن يكون في عسكرنا مثله ومثل أصحابه".(٥٧)

وكما عوّدتنا "شهرزاد" على أن تنتزع شهادة الرجل للمرأة بالتفوق، فإن "شركان" يشهد "لإبريزة" بالتميز في القتال والضرب بالرمح، ويتمنى وجود مثلها في جيشه، وهو في اعترافه هذا لا يعلم أنها "إبريزة". وحين يتمكن "شركان" من غلبة "إبريزة" بعد طول النزال، ويكتشف أمرها، يعرف دافعها إلى التنكر:

"أردت أن أختبرك في الميدان، وأنظر ثباتك في الحرب والطعان، وهؤلاء الذين معي كلهن جواري وكلهن بنات أبكار، وقد قهرن فرسانك في حومة الميدان، ولولا أن جوادي قد عثر بي لكنت ترى قوتي وجلادي".(٥٨)

وتكشف البطولة هنا عن معجزتها في قلب الواقع العادي على نحو مفاجيء، فالجواري اللاتي يحاربن مع "إبريزة" يقهرن فرسان "شركان"، ونراها تعرّض نفسها للهلاك من أجل اختبار بطولة حبيبها؛ الأمر الذي ينزع منا الدهشة والإعجاب، فمواقف "إبريزة" البطولية تكشف عن اقتران الفضيلة بالقوة، فالبطولة "لحظة اختيار جدي، وبالتالي فهي تميل إلى الشيء ونقيضه: القسوة والعطف والانتقام والغفران، والتضحية والمجد. البطولة لا تعرف الحد الوسط، ولا يعد الاعتدال مظهراً من مظاهرها. البطولة هي التطرف، ومن خلال هذه الماهية تتسامى البطولة على السياق اليومي للممارسات الإنسانية، ولعلها تشبه الحكمة قليلاً أو كثيراً من هذه الناحية. البطولة حكمة الاختلاف عن المجموع البشري".(٥٩)

وتتجلى السمات السابقة للبطولة في مواقف "إبريزة" البطولية، فنرى القسوة والعطف في صرعها لذات الدواهي، ثم إنها تتعاطف معها وتعتذر لها. ويتجلى الانتقام والغفران في غفرانها لشركان خصومته لقومها بعد أن توقعه أسيراً، واستضافتها له في قصرها وحمايتها إيّاه أما المجد والتضحية فنلمسهما في تضحيتها بتركها ديار قومها وكشفها لشركان عن خطة أبيها الملك "حردوب" مع الملك "أفريدون" لاسترداد ابنته "صفية" والخرزات الثلاثة من الملك "عمر النعمان".

والواقع أن (المرأة/البطولة) ليست غريبة عن التاريخ والقصص الشعبي بصفة عامة. وليست نماذج البطولة النسائية قاصرة على الأدب الشعبي، وإنما قد تتحقق في عالم الواقع، فالتاريخ يمدنا بأخبار عن امرأة كزنوبيا ملكة تدمر.

والأدب الشعبي يمدنا بامرأة كالأميرة ذات الهمة، وهما تشتركان في كثير من الصفات؛ فكلتاهما اتسمت بالعفاف والعزوف عن معاشرة الرجال، فقد أبدت ذات الهمة رغبتها منذ البداية في أن تعيش حرة مستقلة، فلمّا أرغمت على عقد قرانها من ابن عمها والدخول به غدراً لم تعتبر ذلك قيداً طوقت به، وإنما تركت زوجها حرة مختارة وضمت ابنها إليها، ورحلت مع قومها إلى منطقة الثغور لتحارب متطوعة في سبيل إعلاء كلمة الحق، وبالمثل تخلصت زنوبيا من زوجها، وأبت أن تتزوج من بعده، وضمت إليها ابنها وأنشأته نشأة الفرسان.

وكما أن ذات الهمة حاربت الروم، كذلك حاربت زنوبيا الروم في شجاعة واستبسال".(٦٠)

وكذلك خاصمت "إبريزة" أهلها من الروم وخرجت على دينهم ولا نستطيع تجاهل "مريم الزنارية" البطلة التي لعبت نفس دور "إبريزة" في بطولتها.

*****

دليلة المحتالة(المرأة /المحتالة)

يدفعنا التأمل والتقصي إلى الاتفاق مع ماري لاهمي هوليبيك في قولها إن: "نساء شهرزاد لا يخدعن في الغالب إلا من أجل إظهار قدراتهن العقلية. فالولع بالمخاطرة والاستمتاع باللعب بالنار هو الذي يدفعهن إلى الرغبة في فعل الشر".(٦١) وهذا ما نلمسه في شخصية "دليلة المحتالة" في حكاية (أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصّابة).

وتبدأ الحكاية من الليلة ستمائة وست وثلاثين، وتنتهي بالليلة ستمائة وست وسبعين وتتلخص في أن الخليفة "هارون الرشيد" يجعل "أحمد الدنف" مقدما للميمنة، و"حسن شومان" مقدماً للميسرة وكلاهما من فئة الشطّار المعروفة بالاحتيال، وشاع هذا الخبر في المدينة. فلما سمعت بذلك "زينب النصابة" ابنة "دليلة المحتالة" قالت لأمها إن أحمد الدنف وحسن شومان تقربا من الخليفة إلى أن أصبحا في هذه المكانة، ونحن مقيمتان في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة، وطلبت من أمها أن تقوم بعمل الحيل و"المناصف" ليذيع صيتها في بغداد ويقرر لها الخليفة راتباً.

وتبدأ مناصفها مع نظيريها أحمد الدنف وحسن شومان، وتتفوق عليهما، ويضيقان ذرعاً بها، فيستعينان بعلي الزيبق الذي ينجح في الإمساك بها وتسليمها للخليفة ليعاقبها على الضرر الذي ألحقته بالكثير من الناس واحتيالها لسلبهم حاجاتهم، ولكن بعد أن تنتصر عليه في مناصف كثيرة. لكن الخليفة يعفو عنها ويوليها العمل مسئولة عن أبراج الحمام.

وكعهدنا بها تنتقد شهرزاد هذا الفساد الذي شاع في أجهزة الحكم حتى ضاع معنى الأمن وأصبحت اليد العليا للبطش والقوة لا للقانون والنظام.

فالحكاية تحمل هجوماً مباشراً على أصحاب السلطة أنفسهم، إذ ترسمهم مجموعة من اللصوص وقطّاع الطرق وصلوا إلى السلطة عن طريق التفوق في السرقة والغدر واللصوصية، حتى ليجعل مقدم درك بغداد أحمد الدنف زعيم اللصوص. ويتصدر هذا النقد الحكاية ويجيء على لسان "زينب النصّابة" ابنة "دليلة المحتالة" متحدثة إلى أمها وهي ناقمة على الأوضاع:

"انظري يا أمي؛ هذا أحمد الدنف جاء من مصر مطروداً، ولعب مناصف في بغداد إلى أن تقرّب عند الخليفة وبقى مقدم الميمنة. وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة له سماط في الغداء، وسماط في العشاء، ولهما جوامك؛ لكل واحد منهما ألف دينار، في كل شهر ونحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة، وليس لنا من يسأل عنّا".(٦٢)

والخطاب إلى جانب ما يكشفه من غياب العدالة وغياب الأمن، يكشف عن جرأة المرأة في إفساحها الطريق للحصول على حقها، مستخدمة الوسيلة نفسها التي استعان بها أحمد الدنف وحسن شومان للوصول إلى السلطة، وخاصة إذا كانت متمتعة بقدراتهم نفسها في مجال الاحتيال والخداع.

"وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوي، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذي تولّى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى، من خلال المناصف، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة في محاولة إثبات عجز من أسندت إليه مهمة الأمن، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام

إليهم".(٦٣) وهكذا نلاحظ الغيرة الشديدة التي تتملك زينب ابنة دليلة عندما يتبوأ الدنف وشومان هذه المكانة، في حين تبقى وأمها قعيدتي المنزل.

وتتخذ الحيلة وفن الخداع لدى بعض نساء الليالي ومنهن دليلة المحتالة مساحات من العبقرية، ويُلاحظ تفوق العجائز في هذا المجال عن غيرهن من الصبيات. فالعجائز يبلغن درجة البراعة في التآمر أو الوساطة بين الأزواج وهن في سبيل الوصول إلى غايتهن يتنكرن في هيئات متنوعة حسبما يقتضي الموقف.

وتقدم "شهرزاد" لبطلة حكايتها "دليلة المحتالة" بهذا الوصف المبرز لما تتمتع به من قدرات خداعية تهيؤها لأن تكون نداً أمام نظائرها الذكور: "وكانت الدليلة صاحبة حيل وخداع ومناصف، وكانت تتحيل على الثعبان حتى تطلعه من وكره، وكان إبليس يتعلم منها المكر".(٦٤) وتثق دليلة في قدراتها حتى إنها تقسم لابنتها على أن تلعب في بغداد مناصف أقوى من مناصف أحمد الدنف وحسن شومان. وتبر دليلة بقسمها وتعود إلى ابنتها مهللة بما أنجزته قائلة:

"أنا لعبت أربع مناصف على أربعة أشخاص؛ ابن تاجر وامرأة شاويش وصبّاغ وحمّار، وجئت لك بجميع حوائجهم على هذا الحمار".(٦٥) وتحذرها ابنتها من الخروج حتى لا يكشف أمرها وتنصحها بأن تختفي وقتاً، لكنها تعارض ابنتها لأنها في نظر نفسها مثل سقط الفول غاص إلى الماء والنار، فقامت ولبست ثياب خادمة من خدّام الأكابر، وطلعت تتلمح لمنصف تعمله.

وفي مشهد تهكمي يؤكد الخطاب مدى ما يشيع في المجتمع من زعزعة الأمن، فحين تقع دليلة في يد الوالي، يطلب من السجّان أن يحبسها عنده للغد، فيأتي جواب السجّان مشيراً إلى تلك الفوضى الأمنية وعجز الشرطة عن القيام

بـدورها: "أنـا لا آخـذها ولا أسـجنها، مخافـة أن تعمـل منصـفاً وأصـير أنـا ملزومـاً بهـا".(٦٦) ويبدو مـن كـلام السجّان مـا وصلت إليـه دليلـة مـن شـهرة في الاحتيـال والخداع، حتى إنه ليخشى وهو السجّان أن تعمل فيه منصفاً وتهرب من يده.

وقد نجحت دليلـة في مناصفها، لأنهـا تقـوم على حسن التخطيط وسرعة البديهة وقدرتها على استغلال نقـاط ضعف الآخرين وتوظيفهـا على نحو عاجل في تحقيق غرضها، وقد استطاعت أن تفلت أكثر من مرة من يد ضحاياها بفضل ذلك، فعندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاّق ويمسك بها تخرج بسرعة من الموقف عندما تجد ثغرة في نظـام التكافـل الاجتمـاعي، "وهـي الثغـرة التي يقيم نظـام الفتيـان أو الشـطّار بنـاء قويـاً يتلفاهـا في نظمـه الاجتماعيـة الدقيقـة الـتي تعرضها هذه الرواية. أما الثغرة فتتمثل في السؤال الذي يطرح لصاحب الحمـار أحد المـثلين لجماعـة الضـحايا ": هـل تطلـب حمـارك أو حاجـة النـاس؟ ويكـون الـرد الفـوري: حمـاري. مؤكداً ثغـرة الأنانيـة التي وسمـت العلاقـات الفرديـة في المجتمـع، والتي قدّم الـراوي في مقابلها صورة لأحكـام العلاقـات بين أفـراد جماعـة الشطّار أو الفتيـان".(٦٧)

تقـع دليلـة في قبضـتهم ويـتم صلبها على عمـود إلى أن يـأتي الصباح وينفّذ فيها الحكم، وما أن تأخذ الجنود القـائمين على حراستها سنة من النوم ويظهر لها هذا الأعرابي وهو يأكل الزلابيـة، سرعان مـا تلمس نقطة ضعفه وهي حبه للزلابيـة، فتوهمه أن سبب صلبها هو أنهم يجبرونها على أكل كمية كبيرة من الزلابيـة وهي لا تحبها، فيعرض عليها أن يصلب مكانها لكي ينعم بهذا العقـاب اللذيـذ ويقيـد نفسه مكانها وتفر هاربة.

وحين تفاقم أمر دليلة المحتالة وأصبحت تهدد أمن المواطنين، وصل أمرها للخليفة فألزم أحمد الدنف بالإمساك بها، وتُطارد دليلة من رجال الدنف في كل مكان، وحين يشتد الحصار عليها تظهر ابنتها زينب في دائرة الصراع لتحميها، وإذا كانت دليلة تتنكر في زي التقية الصالحة أو زي الخادمة في حيلها ومناصفها، فإن ابنتها زينب لما أرادت أن تلعب مناصفها، اتخذت جمالها وسيلة لتوقع الفريسة في الفخ. وهي لا تقل عن أمها ثقةً في قدراتها، فتقسم لأمها على أن تأخذ لها ثياب الواحد والأربعين. وتقصد بالواحد والأربعين أحمد الدنف ورجاله: "ووقفت على الباب مكشوفة الوجه، وإذا بعلي كتف الجمل وجماعته مقبلون، فقبّلت يده، فرآها صبية مليحة فحبها، وقال لها أي شيء تطلبين؟".(٦٨)

وينساق (علي كتف الجمل) وراء جمال الصبية وتنجح خطتها، وتستدرجه ورجاله إلى البيت، وتقوم بتخديرهم. ويتكرر هذا الفعل مع أحمد الدنف "فدار أحمد الدنف يفتش عن دليلة، فلم يجدها، ولم ير من أتباعه، أحد إلى أن أقبل على الصبية فقبلت يداه فرآها فحبها".(٦٩)

وكل من يرى "زينب النصابة" يقع في غرامها من أول نظرة، حتى "على الزيبق" الذي استعان به "أحمد الدنف" للإمساك بدليلة المحتالة يلقى المصير نفسه، وهي في كل مرة تجرّد الجميع من ثيابهم، كما نزعت تودد عن ممتحنيها ملابسهم إشارة إلى هزيمتهم، وهذا تقليد عربي قديم، حيث كان الفارس العربي يحتفظ بشيء من حاجات مبارزه الخاصة دليل نيله منه وظفره به.

ولا تنسى "شهرزاد" أن تنتزع شهادة الرجل بتفوق المرأة حتى في مجال اللصوصية والخداع، وتأتي هذه الشهادة على لسان "أحمد الدنف" حين تحدّث إلى

"على الزيبق" بعد أن جرّدته زينب من ملابسه: "أما قلت لك إن بغداد فيها نساء تلعب على الرجال".(٧٠) وعلى لسان(علي كتف الجمل): "فقال علي كتف الجمل: بحق الاسم الأعظم أن تخبرني كيف تكون رئيس فتيان مصر وتعريك صبية".(٧١)

والرجل لا يشهد للمرأة بقدراتها، بل يبدي إعجابه بتفوقها، ويصل الأمر إلى أننا نراه يتعاطف معها ويدافع عنها، كما فعل "أحمد الدنف" حين أراد الخليفة معاقبة "دليلة المحتالة" فيتشفع لها بقوله: "إنها ما عملت هذه الملاعب طمعاً في حوائج الناس، ولكن لبيان شطارتها وشطارة بنتها، لأجل أن ترتب لها راتب زوجها، ولبنتها مثل راتب أبيها".(٧٢)

لقد حاولت "دليلة المحتالة" وابنتها أن تعتلي مكانة في المجتمع، دافعهما في ذلك إيمانهما بقدراتهما، هذه القدرات التي هيّأت للرجل مكانة كبيرة في نظام الدولة، وليس من العدالة أن يتساوى الاثنان "الرجل والمرأة" في القدرات، ولا يتساويا في الفرص العملية، وأن يعمد الرجل إلى تغييب المرأة وجعلها قوة معطلة لا تفيد.

و"شهرزاد" وهي في طريقها لإفساح مكانة للمرأة بين الرجال، لا تقع فيما وقع فيه الرجال حين تخوّفوا من الوجود الإيجابي للمرأة، وظنوا أنها تسعى بذلك لمنافستهم، بل إنها في ذكاء الأنثى الواعية بأيديولوجية مجتمعها الذكوري استطاعت أن تخفي تحيزها للمرأة وإيمانها بأهمية دورها ومساواتها للرجل في القدرات، وأن تتحسس مشاعر الرجل وتبرز قدراته، وتكسبه لصالح قضيتها، حتى إنه يتشفع لها عند الخليفة، وفي ذلك إشارة إلى ترحيب المجتمع الذي يمثله الخليفة وحسن شومان وأحمد الدنف بإفساح مكان للمرأة بحيث توجد فعلياً بجانب الرجل وبهذا تتحقق العدالة الاجتماعية الغائبة.

(شواهي ذات الدواهي: المرأة /السياسي)

"شواهي" الملقبة بذات الدواهي، هي أم الملك "حردوب" وجدة "إبريزة" وهي تُعد من أبرز وأهم شخصيات حكاية "الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان"، بل إنها المحرك الرئيس للأحداث، دون نظير، وهي "العجوز التي تحتل المكانة الممتازة في الليالي والتي دارت بسببها وبسبب حيلها خاصة، حوادث احتلت نحو خُمس الليالي، فهي شواهي بطلة قصة عمر النعمان وولديه، هذه العجوز استعملت دهاءها ومكرها لا في الكيد الغرامي أو كيد الشطّار، وإنما في الكيد السياسي، فقادت جيوشاً وهزت ممالك وعصفت بالملوك في سبيل الانتقام السياسي".(٧٣) وترسم الحكاية صورة دقيقة، شاملة ومعبرة عن الجوانب المميزة لشخصية "شواهي" ظاهرياً وفكرياً، فهي "كاهنة من الكهان ومتقنة للسحر والبهتان، عاهرة، مكارة فاجرة غدّارة، ولها فم أبخر وجفن أحمر وخد أصفر، بوجه أعبش وطرف أعمش وجسم أجرب وشعر أشهب وظهر أحدب، ولون حائل ومخاط سائل، ولكنها قرأت كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله الحرام، كل ذلك لتطلّع على الأديان وتتعرف آيات القرآن، ومكثت في بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين، فهي آفة من الآفات وبلية من البليات فاسدة الاعتقاد ليست لدين تنقاد".(٧٤)

وهذه الصفات السابقة ساعدت "شواهي" على أداء مهمتها فلها مظهر جسدي مخيف كما صوّره الراوي وبالغ في تصويره، فالطرف الأعمش والجسم

الأجرب والشعر الأشهب والظهر الأحدب كل ذلك ساعدها في خديعتها للملك "عمر النعمان"، فلمّا دخلت عليه قرّبها إليه لما رأى عليها آثار الزهد والعبّاد، والأهم من مظهرها الخارجي هذا التكوين النفسي والفكري الذي تتمتع به، فقد تسلحت بثقافة الآخر "المسلمين"، كي تستطيع قتالهم والنيل منهم، وهي في ذلك تقدم للقارىء نظرية سياسية تقدمية في التعامل مع الآخر.

****

استراتيجية "شواهي" في قهر الآخر /العدو

تمثل حكاية "الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان" الصراع بين المسلمين والروم، وسبب هذا الصراع كما تقدمه الحكاية أن الملك "أفريدون" ملك قسطنطينية أراد أن يستعين بالملك "النعمان" لمحاربة "حردوب" ملك قيصرية بسبب ثلاث خرزات أرسلت إليه من أحد ملوك العرب فحجزها حردوب في الطريق، فأرسل "النعمان" ابنه "شركان" ومعه جيشه ووزيره "دندان" لنجدة "أفريدون". ويلتقي "شركان" بإبريزة ابنة "حردوب"، وتكشف له عن حقيقة الأمر، وأن هذه الحيلة من الملك "أفريدون" لأن "عمر النعمان" سبى "صفية" ابنته، وتُريه الخرزات الثلاث دليلاً على أن الحرب ليست من أجلها، فيعود "شركان" إلى بغداد، وتلحق به "إبريزة" التي يغتصبها الملك "النعمان" وتحمل منه وتهرب بحملها مع جاريتها، ويقتلها العبد الغضبان في الطريق، وحين تعلم شواهي بما لحق بابنة ولدها الملك "حردوب" وترى دموع ابنها تنهمر حرقة على موت ابنته على يد المسلمين تهديء من حزنه وتقسم قائلة:

"لا أرجع عن الملك النعمان حتى أقتله وأقتل أولاده، ولأعملن معه عملاً تعجز عنه الدهاة والأبطال، ويتحدث عنه المتحدثون في جميع الأقطار".(٧٦)

وتبدأ "ذات الدواهي" تنفيذ مخططها، وتتعاهد مع ولدها "حردوب" ألا يخالف لها أمراً، وتطلب منه أن يأتيها بجوار نُهّد أبكار وبحكماء الزمان على أن يجزل لهم العطايا، وأن يأمرهم بأن "يعلموا الجواري الحكمة والأدب وخطاب الملوك

ومنادمتهم والأشعار، وأن يتعلموا بالحكمة والمواعظ، ويكون الحكماء مسلمين لأجل أن يعلموهن أخبار العرب وتواريخ الخلفاء وأخبار من سلف من ملوك الإسلام، ولو أقمنا على ذلك عشرة أعوام، وطوّل روحك واصبر فإن بعض الأعراب يقول إن أخذ الثأر بعد أربعين عاماً، مدته قليلة ونحن إذا علمنا تلك الجواري بلغنا من عدونا ما نختار، لأنه ممتحن بحب الجواري"(٧٧)

وترتكز ذات الدواهي في خططها على ركائز أساسية:-

أولها: سياسة النفس الطويل في التخطيط لقهر العدو. وهي تدعم ذلك بما قاله بعض الأعراب من أن أخذ الثأر يتطلب طول الصبر. ونلاحظ هنا استنادها إلى مرجعية عربية في رسم خطتها، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من ضرورة الإحاطة بأيديولوجية (الآخر/العدو).

ثانيتها: معرفة موطن الضعف لدى الآخر/العدو، وقد تحققت من أن الملك "النعمان" ممتحن بحبه الجواري، فهو يمتلك ثلاثمائة وستاً وستين جارية بعدد أيام السنة. لذلك اهتمت بإعداد الجواري إعداداً ممنهجاً، حيث حرصت على إلمامهن بمفردات الثقافة العربية الإسلامية.

ثالثتها: العزف على وتر الدين، فقد أدركت "ذات الدواهي" أن الدين لم يعد سلوكاً وعملاً، وإنما أصبح مجموعة من المظاهر الشكلية. وهذا ما قامت به "شواهي" فقد تزيّت بزي الأتقياء، وذهبت إلى الملك "النعمان" بصحبة الجواري اللاتي نلن إعجابه، وأراد شراءهن لكن شواهي قالت له: "أيها الملك اعلم أن ثمن هذه الجواري فوق ما يتعامل الناس به، فإني ما أطلب فيهن ذهباً ولا فضة ولا جواهر قليلاً كان ذلك".(٧٨)

فلمّا سمع الملك منها ذلك تعجب وزاد من تعجبه أن يكون ثمنهن صيام شهر كامل لوجه الله. فتعجب الملك من كمال صلاحها وزهدها وورعها، وعظمت في عينه، وقال: نفعنا الله بهذه المرأة الصالحة. ثم اتفق معها على أن يصوم الشهر كما اشترطت عليه، فقالت له: وأنا أعينك بدعوات أدعو بهن لك. وطلبت كوز ماء فأخذته وقرأت عليه وهمهمت وقعدت ساعة تتكلم بكلام لا يفهم، وناولته للملك، وطلبت منه أن يتناوله بعد صيام الأيام العشرة الأولى، "فإنه ينزع حب الدنيا من قلبك ويملؤه نوراً وإيماناً".(٧٩)

ويصدقها الملك وينفذ ما أمرته به، والمثير للعجب أن هذا الملك الذي ينصاع وراء مظاهر الشعوذة لاغياً عقله هو نفسه الذي يستعين بالحكماء والشعراء والمقرئين، وغيرهم من رجالات العلم ليقوموا على تربية ابنه "ضوء المكان" وابنته "نزهة المكان".

إنه سلوك يدعو للتأمل. قد يكون إشارة إلى الصراع القابع في الذات العربية بين الإدراك الواعي لقيمة العلم في بناء الفرد والمجتمع، وذلك المخزون من الموروثات الأسطورية في اللاوعي الجمعي والتي توجهه دائماً إلى الانصياع لمظاهر التدين وتقديس المتنطعين في الدين على حد قول الوزير "دندان" الشخصية الوحيدة التي أدركت خطورة هؤلاء حين رأى إجلال كل من الملك وولديه على التوالي لهذا الزاهد، "وقال: والله إن قلبي نافر، من هذا الزاهد لأنني ما عرفت للمتنطعين في الدين غير المفاسد".(٨٠)

وتتصاعد الأحداث وتستمر "ذات الدواهي" في تنفيذ مخططها بدون أن تواجه أية عقبة، فقد نجحت في غزو القلوب والعقول، حتى إنها تستخف بعقله

فتقول له: "اعلم أني أخبرت رجال الغيب بما بيني وبينك من المحبة، وأعلمتهم بأني تركت الجواري عندك، ففرحوا حيث كانت الجواري عند ملك مثلك، لأنهم كانوا إذا رأوهن يبالغون لهم في الدعاء المستجاب، فأريد أن أذهب بهن إلى رجال الغيب لتحصيل نفحاتهم لهن وربما أنهن لا يرجعن إلا ومعهن كنز من كنوز الأرض".(٨١) إنها تسترد جواريها العالمات، ثم تقول له:

"ولابد أن ترسل معهن من يعز عليك من قصرك حتى يجد الأنس ويلتمس البركة من رجال الغيب، فقال لها: عندي جارية رومية اسمها صفية رزقت منها بولدين أنثى وذكر، ولكنهما فقدا منذ سنتين، فخذيهن معهن لأجل أن تحصل البركة".(٨٢)

وتسترد "شواهي" ابنة ملك القسطنطينية، أيضاً فتحقق أحد أهدافها التي تسعى إليها، ثم تختتم هذه الملهاة حين تناول الملك الكأس المختوم، "وقالت له: إذا كان يوم الثلاثين فادخل الحمّام، ثم اخرج منه وادخل خلوة من الخلاوي التي في قصرك، واشرب هذا الكأس ونم، فقد نلت ما تطلب والسلام مني عليك".(٨٣)

وتنجز "ذات الدواهي" أحد وأهم أهدافها الانتقامية، وهو قتل الملك النعمان، فتثأر لابنة ابنها "إبريزة"، وتثأر للملك "أفريدون" فتسترد ابنته "صفية"، ثم إنها تثأر للروم فتخلصهم من عدو كان "من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، وكان لا يصطلي له بنار ولا يجاريه أحد في مضمار، إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار وكان قد ملك جميع الأقطار ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار، وأطاع له جميع العباد ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب وما بينهما من الهند والسند والصين واليمن والحجاز والحبشة

والسودان والشام والروم وديار بكر وجزائر البحار ومن في الأرض من مشاهير الأنهار كسيحون وجيحون والنيل والفرات، وأرسل رسله إلى أقصى العمار ليأتوه بحقيقة الأخبار، فرجعوا وأخبروه بأن سائر الناس أذعنت لطاعته وجميع الجبابرة خضعت لهيبته".(٨٤)

ونراه يذعن لامرأة عجوز مشعوذة، ويخضع أمام مظهرها الديني الخادع، فتسلبه زوجته وتسلبه حياته، وتظفر لبني وطنها بعدوهم، وتلقن رعيته درساً أخلاقياً كتبته على ورقة وضعتها على غطاء الكأس الذي تجرعه الملك: "من أساء لا يستوحش منه وهذا جزاء من يتحيل على بنات الملوك ويفسدهن".(٨٥)

وتترك رسالتها الأخيرة، وفي زهو المنتصر تكشف عن حقيقتها وتهدد المسلمين بالهلاك: "وأنتم لا تتهموا أحداً بقتله. ما قتله إلا العاهرة الشاطرة التي اسمها ذات الدواهي، وها أنا أخذت زوجة الملك صفية، ومضيت بها إلى والدها أفريدون ملك القسطنطينية، ولابد نغزوكم ونقتلكم ونأخذ منكم الديار فتهلكون عن آخركم".(٨٦)

ومن العجيب ألا يفيد أحد من هذا الدرس. وينخدع "شركان وضوء المكان" كما انخدع أبوهما من قبل، وهاهي "ذات الدواهي" تعيد سيناريو خطتها من جديد، ولم تغير به شيئاً سوى أنها تتزيّا هذه المرة بزي رجل زاهد مسلم لاقى ما لاقاه من تعذيب على يد الأعداء، فيستحوذ على القلوب، وتنهمر دموع "شركان" و"ضوء المكان" تعاطفاً معه. وتعمل معهم في الجيش، وتحتال عليهم بأن أوهمتهم أن في الدير الذي أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها "تماثيل" هي آية في الجمال، فيدخلون الدير وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر

عن سجن الأخوين، فيحتالان ويتغلبان وقد أعانهما في ذلك سكر النصارى، ويصلان إلى القسطنطينية وفي الحرب يقتل ضوء المكان أفريدون بعد أن جرح هذا الأخير شركان. وكانت شواهي لا تزال توهمهم ولا تزال تخدعهم، وكانت ساهرة بجانب شركان جريحاً، فلما علمت بموت ابنها قتلت شركان.

ووفقاً للتكنيك الذي يتميز به مخطط شواهي الانتقامي، نراها تترك رسالتها عقب كل نجاح؛ هذه الرسائل التي تتركها ما هي إلا تهكم جليّ يؤكد سذاجة خصمها، ويشهد لها بالمقدرة الفائقة في ساحة العمل السياسي. تقول شواهي في رسالتها: "من عند شواهي ذات الدواهي إلى حضرة المسلمين، اعلموا أني دخلت بلادكم وغششت بلؤمي كرامكم وقتلت سابقاً ملككم عمر النعمان في وسط قصره، وقتلت أيضاً في واقعة الشعب والمغارة رجالاً، وآخر من قتلته بمكري ودهائي وغدري شركان وغلمانه، ولو ساعدني الزمان وطاوعني الشيطان كنت قتلت السلطان والوزير دندان، وأنا الذي أتيت إليكم في زي الزاهد وانطلت عليكم مني الحيل والمكايد، فإن شئتم سلامتكم بعد ذلك فارحلوا، وإن شئتم هلاك أنفسكم فعن الإقامة لا تعدلوا، فلو أقمتم سنين وأعواماً لا تبلغون منا مراماً".(٨٧)

لماذا يبكي الأبطال بين يدي شواهي؟

إنه سؤال لا نستطيع تجاهله ونحن بصدد دراسة شخصية ذات الدواهي. لقد تكرر فعل البكاء بكثرة لافتة، مما استدعى ضرورة التوقف عليه وإظهار ما يحمله من دلالة، وخاصة عندما يصدر هذا الفعل من أبطال كشركان وضوء المكان.

وهذه بعض أمثلة لفعل البكاء:

١- "فبكى ضوء المكان وأخوه بكاءً شديداً، ثم قاموا إليها وقبّلا يديها ورجليها وصارا ينتحبان".(٨٨)

٢- "فلمّا جنّ عليهم الليل دخلوا على تلك الكاهنة ذات الدواهي وهي في خيمتها فرأوها تصلي، فدنوا منها وصاروا يبكون رحمة لها".(٨٩)

٣- "فلمّا سمع الحاجب والمسلمون منها ذلك الكلام انحلت عزائمهم وبكوا".(٩٠)

ويحمل فعل البكاء دلالة خاصة بالشخصية العربية الإسلامية وأيديولوجيتها الفكرية، فقد عرف عن المسلمين تدينهم الشديد الذي من مظاهره البكاء بين يدي رجال الدين، لما في ذلك من إشارة إلى رقة قلوبهم التي ألحقت بهم كل هذه المصائب من قتل ملوكهم واستخفاف بعقولهم ومكنت العدو منهم، وإن كان السرد يحتفظ لهم بالانتصار على العدو في النهاية، وهذه آلية سردية يقصد إليها الراوي إرضاءً لذوق المتلقي ولكن ذلك لا يؤثر في الرسالة التي يريد الراوي توصيلها.

لقد رسمت شهرزاد صورة للقادة المسلمين، تصور فيها هذا القصور الذي ينتاب عقليتهم، فهي تصورهم فرساناً لا ينهزمون في ساحة القتال، فإذا ما ابتعدوا عن ساحة الحرب يبدون وكأنهم " في غاية السذاجة والبلاهة والضعف، والتنكر للعقل والمنطق، خاصة عندما يرتبط الأمر بالنساء أو المال أو الدين، على عكس صورتهم من حيث هم فرسان مقاتلون يصعب هزيمتهم أو النيل منهم"(٩١)

وفي الوقت الذي يبكي الفرسان المسلمين بين يدي شواهي، نجدها تخفي فجيعتها في موت ابنها الذي قتله ضوء المكان، وتظهر للمسلمين غير ذلك: "فلمّا

سمعت ذات الدواهي وهي في صفة الزاهد بقتل ولدها أفريدون انقلب لونها بالاصفرار وتغرغرت عيناها بالدموع الغزار، ولكنها أخفت ذلك وأظهرت للمسلمين أنها فرحت وأنها تبكي من شدة الفرح، ثم إنها قالت في نفسها:

وحق المسيح ما بقي في حياتي فائدة إن لم أحرق قلبه على أخيه "شركان".

ومما يدعم رباطة جأشها وصلابتها أمام المصائب -وهي صفة من أهم الصفات التي يتمتع بها الساسة المحنكون- أنها بعد أن ثأرت لولدها بذبحها شركان، وكتبت رسالة تهديد للمسلمين، "أقامت في حزنها على الملك أفريدون ثلاثة أيام، وفي اليوم الرابع دعت بطريقاً وأمرته أن يأخذ الورقة ويضعها في سهم ويرميها إلى المسلمين، ثم دخلت الكنيسة وصارت تندب وتبكي على فقد أفريدون.

وتكشف شهرزاد بالمقارنة المقصودة بين موقف شواهي السابق حين تلقت نبأ موت ولدها، وبين موقف ضوء المكان عندما علم بمقتل أخيه شركان وأبيه عمر النعمان على يد ذات الدواهي -أنه أخذ يبكي وينتحب واعتري جسمه الهزال، ثم بعد هذا الحزن يأمر بعمل ختمات لأخيه- عن ضرورة إصلاح العقلية الذكورية العربية التي سعت في تدمير نفسها حين تمسكت بمظاهر شكلية عقيمة للأعراف والموروثات، في حين أظهرت العقلية النسوية المتحررة والمتمردة على تلك الموروثات التي أضرت بإنسانيتها أولاً وبإنسانية الرجل ثانياً بوصفها نموذجاً للفكر القادر على قهر الآخر والذي جسدته شخصية "شواهي ذات الدواهي".

لقد استطاعت "شهرزاد" بقوة منطقها القضاء على التعصب القديم لهذه النزعة الذكورية القديمة التي نشأت منذ نشأة الكون وأعاقت تقدم المجتمع؛ هذه النزعة التي جعلت من العنصر النسائي قوة معطلة.

*****

هوامش الفصل الأول

(١) ألف ليلة وليلة، ط صبيح (د- ت)، ج١ ، ص٤، ٥ .

(٢) السابق نفسه، ص٥.

(٣) السابق نفسه، ص٥.

(٤) السابق نفسه، ص٧.

(٥) المصدر السابق، ص٥.

(٦) ماري لاهي هوليبيك، أنثوية شهرزاد، رؤيا ألف ليلة وليلة، ط١ (١٩٩٦)، ص٣١ .

(٧) ألف ليلة وليلة، ج٤، ص ٢٦٦.

(٨) السابق نفسه، ص٢٦٦.

(٩) السابق نفسه، ص٢٣٨.

(١٠) السابق ص٢٣٨

(١١) السابق نفسه، ص٢٣٨ .

(١٢) السابق نفسه، ص٢٤٥ .

(١٣) السابق نفسه، ص ٢٤٦.

(١٤) السابق نفسه، ص٢٤٧.

(١٥) السابق نفسه، ص٢٤٦.

(١٦) ألف ليلة وليلة، ص٢٥٠.

(١٧) السابق نفسه، ص٢٥٠.

(١٨) السابق نفسه، ص٢٥٠.

(١٩) السابق نفسه، ص٢٥١.

(٢٠) السابق نفسه، ص٢٥٢.

(٢١) السابق نفسه، ص٢٥١.

(٢٢) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٣٠٧.

(٢٣) سليمان العطار، شهرزاد امرأة الليالي، فصول، م١٣، ع٣، ص١٧٠ .

(٢٤) مصطفى الكيلاني، المرأة، الحكاية في الحمال والبنات، فصول، م١٣، ع١، ص١٣٦.

(٢٥) ألف ليلة، ج٤، ص٢٥٢.

(٢٦) السابق نفسه، ص٢٥١.

(٢٧) محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي، فصول، م١٣، ع١، ص٢٦.

(٢٨) محمد رجب النجار، فصول م١٣، ع١، ص١٥٣

(٢٩) سليمان العطار، فصول، شهرزاد امرأة الليالي، فصول، م١٢، ع١، ص١٦٩.

(٣٠) محمود علي مكي، فصول م١٣، ع٢، ص٢٥٠ .

(٣١) السيد فضل، حكايات السندباد، ط. منشأة المعارف ٢٠٠٠، ص٢٠٢ .

(٣٢) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٢٩١.

(٣٣) السابق، ص٢٩٢.

(٣٤) السابق، ص٢٩٤.

(٣٥) السابق، ص٢٩٤.

(٣٦) السابق، ص٢٩١.

(٣٧) محمود علي مكي، حكاية تودد الجارية، فصول م١٢، ع٢، ص٢٥٦.

(٣٨) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص١١٠

(٣٩) المصدر السابق، ص٩٩.

(٤٠) حوار لنجيب محفوظ، فصول م١٣ ،ع٢، ص٣٨٥.

(٤١) ألف ليلة، ج٢، ص٣٠٥.

(٤٢) السابق، ص٣٠٥.

(٤٣) السابق، ص٣٠٥.

(٤٤) السابق نفسه، ج٣، ص٦.

(٤٥) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٩٨ .

(٤٦) ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٣٢ .

(٤٧) ألف ليلة وليلة، ط صبيح، ج١، ص١٦٧.

(٤٨) المصدر السابق، ص١٦٧.

(٤٩) المصدر السابق، ص١٧٣.

(٥٠) المصدر السابق، ص١٧٠.

(٥١) المصدر السابق، ص١٧٠.

(٥٢) وليد منير، الشعر في ألف ليلة، فصول م١٢، ع١، ص٢١٥.

(٥٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٦٨.

(٥٤) السابق نفسه، ص١٦٨ .

(٥٥) السابق نفسه، ص١٧٩ .

(٥٦) السابق نفسه، ص١٧٩ .

(٥٧) السابق، ص١٧٩.

(٥٨) وليد منير، الشعر في ألف ليلة، فصول م١٢، ع١، ص٢١٦ .

(٥٩) نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة دراسة مقارنة، دار المريخ ١٩٨٥، ص٨٥ .

(٦٠) ماري لاهمي هوليبك، أنثوية شهرزاد، ص١٢٢ .

(٦١) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٢ .

(٦٢) أحمد درويش، الدوائر المتشابكة، فصول م١٢، ع١، ص٢٥٤.

(٦٣) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٣ .

(٦٤) المصدر السابق، ص٢١٨ .

(٦٥) المصدر السابق، ص٢٢٣ .

(٦٦) أحمد درويش، فصول، م١٢، ع١، ص٢٥٧.

(٦٧) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٢٥.

(٦٨) المصدر السابق، ص٢٢٥.

(٦٩) المصدر السابق، ص٢٣٣.

(٧٠) المصدر السابق، ص٢٣٣ .

(٧١) ألف ليلة وليلة، ص٢٣٣ .

(٧٢) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٢٦٥

(٧٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٣٦ .

(٧٤) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٨٦ .

(٧٥) السابق، ج١، ص١٨٦.

(٧٦) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٢٥ .

(٧٧) المصدر السابق، ص٢٢٦ .

(٧٨) المصدر السابق، ص ٢٥١ .

(٧٩) المصدر السابق، ص٢٢٦ .

(٨٠) المصدر السابق، ص٢٢٦ .

(٨١) المصدر السابق، ص٢٢٧.

(٨٢) المصدر السابق، ص١٦٢ .

(٨٣) المصدر السابق، ص٢٢٧ .

(٨٤) المصدر السابق، ص٢٢٧.

(٨٥) المصدر السابق، ص٢٥٩.

(٨٦) المصدر السابق، ص٢٤٠.

(٨٧) المصدر السابق، ص٢٤١ .

(٨٨) المصدر السابق، ص٢٥١.

(٨٩) أحمد مرسي، فصول م١٢، ع١، ص٢٣٢.

(٩٠) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٥٧.

(٩١) المصدر السابق، ص٢٥٩.

الفصل الثاني

الرؤية الجنساوية
لمشروع شهرزاد السردي

محتويات الفصل الثاني

١ـ الرؤية الجنساوية عند شهرزاد.

٢ـ الفعل الجنسي الانتقامي.

٣ـ الفعل الجنسي التعويضي.

٤ـ الفعل الجنسي التحريمي.

٥ـ الفعل الجنسي الإغوائي.



لم يشهد عمل تراثي من الشيوع والإقبال على قراءته كما شهد كتاب ألف ليلة وليلة، ورغماً عن ذلك فإنه لم يسلم من دعاوى المتشددين بأنه كتاب مروِّج للجنس واستهجانهم لشيوع المشهد الجنسي داخل لياليه وتأففهم لذكر الأعضاء الجسدية بمسمياتها، مما دفع بهم إلى المطالبة بمصادرته(١) وقد جاءت هذه الهجمة حديثاً الأمر الذي يدفع الباحثون إلى التصدي لها بالعودة إلى النقاد القدامى وكيف كانت نظرتهم لليالي ولهذا الأمر بالتحديد.

يقول(ابن قتيبة) "إذا مرّ بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة، فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعّر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب، فتفهّم الأمرين وافرق بين الجنسين ".(٢)

ويقول الجاحظ في كتابه (مفاخرة الجواري والغلمان) وفيه يدافع عن استعمال الألفاظ الجنسية في القول والكتابة مستشهداً بالصحابة والأئمة ومنتهياً إلى القول "وإنما وضعت هذه الألفاظ ليستعملها أهل اللغة ولو كان الرأي ألا يلفظ بها ما كان لأول كونها معنى، ولكان في التحريم والصون للغة العرب أن ترفع هذه الأسماء والألفاظ منها، وقد أصاب كل الصواب من قال(لكل مقام مقال)".(٣)

ومن ثمّ ينبغي علينا أن نقتدي بفكر هؤلاء الأدباء والعلماء حين نقرأ ألف ليلة وليلة كي لا ننظر إليها هذه النظرة الدونية التي ميّزت أصوات وأقلام الكثيرين ممن تناولوا الليالي بالنقد فتركوا فكر شهرزاد وهدف مشروعها الإنساني ووقفوا وقوفاً بعيداً عن المنهجية على مظاهر العري والجنس الشائعة في حواشيها.

يؤكد ذلك ما يراه فاروق خورشيد من أن:

"القراءة الجديدة لليالي تعني أننا لا نعترف بالسذاجة التي تعمدها الكاتب حتى يخفي حقيقة القول الذي يريد أن يقدمه إلى الناس. وتعني أيضاً، أننا لا نعترف بالقراءات المتعجلة السابقة التي نظرت إلى الليالي باعتبارها كتاب تسلية وإثارة ومتعة.. أضافت إليها بعض العقول المصمتة مقولة أنها (غير بريئة).

والليالي -باعتبارها عملاً فنيا متميزاً، شقّ طريقه إلى العالمية بجدارة- ليست بريئة بالقطع. ولكنها بريئة بالقطع، أيضاً، من تهم الإثارة الجنسية والإباحية والخروج عن الجادة، كما حاول أن يفهمها أصحاب العقول المصمتة، والرغبات الجنسية المكبوتة.. ولكنها غير بريئة من الناحية الفنية فهي خلف السطح الساذج والبريء لحكاياتها، تحمل من القضايا الفنية ما وطّد لها مكانتها العالمية، فكل قصة تحمل من القضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية، ما حمل للعالم رسالة حضارة تدافع عن الإنسان، وتخوض في القضايا التي تعوق تفوقه وتقدمه باستشراف فني سبق -في كثير من الأحيان- أعظم الأعمال الأدبية العالمية التي تصدت للقضايا نفسها وعالجتها".(٤)

ومن الأفضل ألا نعرض لهذه الأصوات التي اتسمت بالمغالاة والتسطيح، ونرى أن نعرض لبعض آراء هؤلاء الذين تناولوا دراسة الليالي وقدّموا في دراساتهم رؤية خاصة حول شيوع المشهد الجنسي فيها.

يرى الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته المعنونة بـ(دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد) أن الجنس في ألف ليلة وليلة "أبيض أي مجرد ذكر لترطيب السرد وتحميض الحدث، وتنشيط همة المتلقي المكبوت، والعفريت يجامع

الصبية المختطفة طوال ربع قرن دون أن يحبلها حبلاً، كما أن مجامعة الحطّاب لها، وما دار بينهما من حديث، وأنها دعته إلى أن يضاجعها تسع ليال من عشر، حيث إن الليلة العاشرة كانت للعفريت، دون التخوف من عواقب الحمل، هي إذن أمور توحي ببراءة ذلك الجنس أوبياضه فكأن أولئك النساء كن دمى أوكائنات من ورق".

ويذهب إلى أن: "العويل والبكاء والحزن والرحمة وما في حكمها وهي صفات صميمة في سلوك المرأة وسيرتها وهومرتبط بالجنس فلولا الجنس ما كان البكاء. فالبكاء ثمرة من ثمرات تلك اللحظة الجميلة، وهواستمرار للجنس والعري، والجنس غير المشروع على بياضه يتعرض صاحبه في معظم أطوار الحكاية للعقاب والشقاء. إذن فمعظم البكاء والأحزان والعويل التي تتعرض له الشخصيات إنما كان بسبب ممارستها الجنس بشكل أو بآخر".(٥)

ولنا أن نختلف مع هذا الطرح الذي يرى أن الجنس في الليالي مجرد ذكر لترطيب الحدث ودليل ذلك أنه جنس أبيض أي لا يثمر أطفالاً، فقد ينطبق هذا الطرح على حكاية الحمّال والبنات التي تناولتها هذه الدراسة بالتحليل، ولكنها لا تنطبق على بقية حكايات الليالي، فكل حكاية تناولت نمطاً من أنماط العلاقة الجنسية تهدف إلى توصيل رسالة محددة للمتلقي وهذا ما سنتناوله بالعرض والتحليل عند الحديث عن الرؤية الجنساوية لشهرزاد.

أما وصف الجنس بالبياض وعدم الإثمار وتصوير النساء في العملية الجنسية بالدمى والكائنات الورقية، فهو وصف لا نستطيع تعميمه أيضاً، فشهرزاد تعرض لعلاقات جنسية مشروعة وأخرى غير مشروعة وهذه الأخيرة ينطبق عليها

التوصيف السابق، فهي علاقات مأثومة لا تباركها السماء ولا يرحب بها المجتمع ولابد أن تكون عقيمة، وهذا العقم المقصود يشير إلى حرص شهرزاد على صون النسق الأخلاقي الذي يحكم المجتمع وتعزيزه، فكل علاقة غير مشروعة هي علاقة مبتورة ولا ينبغي أن يصير لها امتداد في المجتمع. وعلى العكس من ذلك نرى علاقات الجنس المشروعة مثمرة، فهي إما أن تبدأ بالإنجاب أو تنتهي به.

وفي دراسة مقارنة بعنوان (اليهود وألف ليلة وليلة) للدكتور جمال البدري يحاول فيها إثبات أن (ألف ليلة وليلة) لم تكتب بقلم عربي مسلم، بل ينسبها إلى اليهود ومن خلال هذه الفرضية يذهب إلى أن: "التركيز على الجانب الجنسي إما لترسيخ الانحطاط الذي عليه الناس من غير اليهود تنفيذاً لمقولة (بابل التراثية)، وإما لإثارة المشاعر لتشجيع الناس على مواصلة قراءة الليالي دون ملل. فكل هذه الإشارات الجنسية لا تشير إلى أن من كتب الليالي عربي مسلم".(٦)

وإذا صحّ ما ذهب إليه الدكتور جمال البدري فإن ذلك يُخرج ألف ليلة وليلة من دائرتها الإبداعية، فهي ككل عمل أدبي يعكس أحوال المجتمع وأبعاده المختلفة، اجتماعية، وسياسية، ودينية، ولكنها ليست بحثا اجتماعياً في التمايز بين المجتمعات البشرية والديانات المختلفة.

ولماذا يقتصر الانحطاط الأخلاقي على العلاقات الجنسية فقط؟ ألا يشوب العلاقات الاجتماعية الأخرى مثل هذا الانحطاط؟.

فنحن إذا سلّمنا بفرضية نسب ألف ليلة وليلة إلى اليهود، فمن السائغ أن يكون التركيز فيها على تصوير الانحطاط الأخلاقي لغير اليهود على جميع مستويات وأشكال العلاقات في المجتمع لا العلاقات الجنسية مفردة.

أما أن يكون التركيز على الجانب الجنسي لدرء الملل عن نفس المتلقي، فإنه لا يستند إلى قاعدة منهجية، "فالنص الأدبي قد يبعث على الملل إذا افتقد إلى التنوع والتعددية، ومن غير الإنصاف أن ننكر على ألف ليلة تميزها في ذلك، فحكاياتها متنوعة بشكل كبير وإن تشابهت من حيث البناء الفني، فهي تختلف في موضوعاتها التي تعالجها، أضف إلى ذلك أن التشويق هو العنصر الأساسي في عملية القص، وهو جوهر العملية السردية الذي اخترعته شهرزاد لتقتنص الملك في شبكة القص، وتخاطب الطفل الذي فيه بإيقاظ حب الاستطلاع لديه، وإرهاف رغبته في معرفة ماذا بعد، ودون نجاح التشويق في ألف ليلة في التغلب على نزعة الملك للانتقام من النساء، لن يجد الملك مبرراً للإبقاء على حياة شهرزاد ليوم واحد" (٧) فمن أين ينفذ هذا الملل إلى نفس القارىء؟!!

ويرى محمد عبد الرحمن يونس في دراسته المعنونة باسم (الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة) أن: "الفكر الشهرزادي ليس فكراً تنويرياً، وليس من مهمته أن يكون ذلك، إنه دعوة إلى الطبقات الاجتماعية المسحوقة للتصالح مع الواقع السائد بكل بنياته المهمشة وأوضاعه اللا إنسانية، وهو دعوة -برؤية لا مباشرة- للطبقة الفوقية لاستمرارها في إذلال الطبقة الدونية. والدعوة هنا تتبين عن طريق الجنس، فالجنس هو الذي يُشكِّل هذه الدعوة وآفاقها، وبالجنس وحده يمكن التسلق إلى فضاء الطبقة الفوقية. فوصيفات وجواري ألف ليلة وليلة ما حظين بالشهرة والمنزلة العالية لدى الملوك والأمراء لولا قدراتهن غير العادية، بيولوجياً وجمالياً على تقديم الجنس بأفضل مستوى يحقق أقصى درجة من اللذة للشريك المراد ترفيهه، وتزجية أوقات فراغه الإنساني والروحي، وحتى السياسي في علاقته مع جمهور شعبه".(٨)

هذه القراءة السابقة لقضية الجنس في ألف ليلة لا تختلف عن كثير من القراءات التي أرجعت شيوع المشهد الجنسي داخل الحكايات إلى رغبة الراوي في الخروج بالمتلقي إلى فضاء اللذة للتخفيف من حدة الواقع الضاغط، وهي في الوقت نفسه تحقق مستوى آخر من اللذة والتسلية لشهريار وأبناء طبقته من الحكام والأثرياء. فالجنس وسيلة الطبقة الدونية من الوصيفات والجواري لنيل المنزلة العالية لدى الملوك والحكام.

لكن هناك من ينظر لقضية الجنس في الليالي بشكل ينأى بها عن السطحية والتهميش فالدكتور محمد رجب النجار يقرأ المشهد الجنسي في ألف ليلة وليلة بشكل مختلف بعض الشيء، فهو يرى أن شهرزاد تعاملت مع قضايا الجنس والحب "تعاملاً طبيعياً وإنسانيا ينم عن احترامها المطلق للغرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل المكبوتات الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب عبر عشرات القصص والحكايات -تعاملاً عادياً- على الرغم من كونه واحد من بين أكثر الغرائز تعرضاً للحيرة والارتباك ضمن أطر سوسيوثقافية بالغة التعقيد سائدة في مجتمع الليالي، فتحدثت عنه بمسميات الأشياء مادام الله خالقها".(٩) وهو يقدم تصوراً لرؤية شهرزاد حول طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة من حيث الجنس عبر أكثر من مائة حكاية ترويها شهرزاد، ويصنف من خلالها ثلاثة أنماط من أنماط العلاقات الجنسية:

الأولى: علاقة قوامها جنس بلا حب. كحكاية (وردان الجزار).

والثانية: علاقة قوامها حب بلا جنس.كحكاية (علي بن بكار مع شمس النهار).

والثالثة: علاقة قوامها حب + جنس.كحكاية (أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام).

ويرى أن شهرزاد تعمد في لياليها إلى الإكثار من هذه القصص التي تصوّر الحب الجسدي أو الشهواني أي (علاقة الجنس بلا حب).

ويُضيف مؤكداً على حرص الليالي في تعزيز النسق القيمي لمجتمعها "وعلى الرغم من أن الليالي ترى في العلاقات الجنسية أمراً طبيعياً وفعلاً غير مشين، فإنها لا تعترف بهذا الحب خارج نطاق المشروعية الاجتماعية أو المشروعية الدينية، وترى في ذلك ضرباً من الفجور أو المرض، وتسعى إلى إدانته لكنها في الوقت نفسه تسعى إلى تبريره .... أما لغة الحكايات -في هذا النوع- فهي لغة جنسية لا تعني مجوناً جنسياً تعمد إليه (الليالي) -كما يتصوّر البعض- ولكنها اللغة الشاهد أو (العلامة) في وصف الفعل الجنسي والدلالة عليه، وإذا كانت اللغة الصريحة هنا تتضافر مع الفعل الجنسي من أجل تحسين الفعل الحكائي ذاته كسراً أو اختراقاً للمحظور اللغوي والجنسي معاً، فإنها -اللغة والحكاية- في (الليالي) تأتي تعويضاً عن حرمان جنسي في مجتمع متزمت ضاغط اجتماعياً ودينياً، وراهن خارج وواقع كابت وقاهر".(١٠)

الرؤية الجنساوية لمشروع شهرزاد:

لا نستطيع ونحن نؤسس لهذه الرؤية إغفال قضية شهرزاد التي تبنتها منذ الليلة الأولى، بل قبل ذلك أي لحظة اتخاذها القرار بإنقاذ بنات المسلمين، إنها قضية الدفاع عن الأنثى.

لقد اهتمت شهرزاد بعرض أنماط مختلفة للعلاقة الجنسية بين المرأة والرجل سواء المشروعة منها أو غير المشروعة، وكل علاقة من هذه العلاقات توجه رسالة لهذا المجتمع الذكورى الذى أذاق المرأة مرارة الإحساس بتجاهل احتياجاتها النفسية والجنسية، لذلك تُعد قضية الجنس "وما يُقترن بها من وضع المرأة والعلاقة بين الجنسين هي من جهة أخرى أم القضايا في ألف ليلة وليلة من بدايتها إلى نهايتها. بحكايتها الإطارية وحكاياتها المضمنة على شتّى الدرجات أولى وثانية وثالثة وأكثر." (١١)

ولا يمكن إغفال الأبعاد الاجتماعية والدينية والسياسية التي شكلت الخطاب الجنسي في حكايات ألف ليلة، ولا يمكن أيضا إغفال أن "هذا الانحياز الذكوري الذي نلمسه في تلك الدراسات (التراثية) مرجعه ثقافة مجتمعية متعارف عليها، فالحياة العربية التي استمرت طويلاً مشغولة بالجواري والعبيد قد أثرّت كثيراً على الوعي العربي بالمرأة على وجه الخصوص، ويظهر هذا بجلاء في تصنيف النساء ومستويات جمالهن تصنيفات لا تشغل بالباطن على أي نحو من الأنحاء، بل تشغل بما يبدو من (البضاعة) من محاسن. هذه الطريقة في النظر إلى النساء تظهر في الباب الذي عقده التيجاني تحت اسم (في تفضيل الأسنان وما ورد في ذلك من الاستقباح والاستحسان) وهو باب يبحث في الأسنان -أي أعمار النساء- من حيث مناسبتها للرجال، نجد المؤلف اهتم بأغراض الرجل وما يناسبه من النساء ولم يحاول أن يخصّص باباً مماثلاً يخدم فيه أغراض المرأة أيضاً وكأنه يعمد إلى تجاهل حق المرأة في الاختيار، ويقصر هذا الحق على الرجل فقط. والمركزية الذكورية تتضح من مظاهر خطابية مختلفة. فاسم عضو الذكورة يظهر مرادفاً لذكر الإنسان في

الحياة الدنيا، ويربط النفزاوي هذا بتأويل الأحلام، حيث يجعل قطعه موازياً للموت. وإذا كان التأويل الحلمي لعضوالذكورة يرتبط بالتجربة الإنسانية في عملها -ذكر الإنسان- فإن التأويل الحلمي لعضو الأنوثة مرتبط بالمتعة العابرة والهناءة اللحظية، والنيل السريع".(١٢)

أضف إلى ذلك أن القصيدة العربية في العصر الجاهلي ساهمت في "تشكيل خلفية الإبداع العربي، فاللغة الشعرية آنذاك احتفلت بالمرأة الأنثى المحلومة، وغيّبت قضية المرأة شبه الموؤدة في الواقع بمستوياته كافة، وبالتالي كرّست البنية الشعرية المتغزلة بالمرأة صورة الحياة التقليدية الذكورية، إذ يمتطي الشاعر المرأة والناقة معاً ليخوض تجربة قاسية كي يصل إلى الآخر المذكر في سياق العلاقات القبلية الحربية المشكلة لمجتمع أبوي ذكوري متناحر.

وهذه التركيبة التقليدية هي التي جعلت القصائد الجاهلية متشابهة في الجماليات العامة عن المرأة الجسد/الرمز، كما تشابهت في الشكل العام في بناء القصيدة (المقدمة، الرحلة، الغرض). ومن هنا كانت اللغة الشعرية بالنسبة للعربي في العصر الجاهلي تحمل ديمومة التلذذ بجمالية المرأة الأنثى، والتلذذ بقوة الناقة الأنثى وجلدها، والتلذذ بإنتاج القيمة الذكورية مدحاً أو هجاءً أو وعيداً.. ومهما يقل عن أهمية المرأة في العصر الجاهلي، فإن صورتها لم تتجاوز كونها شيئاً سلعياً ينتج متعة الرجل، مع اعتبار الأنثى بالنسبة للمتلقين عبر مختلف العصور هي العنصر النسوي المركزي في توليد الجمال والعشق والرمز شاعرياً، ولا غنى عن تشييئها في شعره".(١٣)

*****

(الفعل الجنسي الانتقامي)

ويتجلى ذلك الفعل الجنسي الانتقامي في حكاية فتاة الصندوق التي اختطفها العفريت ليلة زفافها، فهي في سلوكها مع شهريار وأخيه شاه زمان تمثل انتهاكاً للعرف الاجتماعي السائد، حيث إنها تبادىء بالفعل الجنسي وتصر في شكل صادم على أن يضاجعاها بخلاف ما تعارف عليه اجتماعياً، حيث المبادرة تصدر من الرجل.

ففتاة الصندوق تستغل لحظة نوم العفريت وتأمر شهريار وأخاه بمضاجعتها قائلة لهما: "بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبهت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة، فخافا ونزلا إليها، فقامت لهما وقالت: ارصعا رصعا عنيفاً وإلا نبهت عليكما العفريت، انزلا، لا تخافا من هذا العفريت، فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه: يا أخي افعل ما أمرتك به، فقال: لا أفعل حتى تفعل أنت قبلي، وأخذا يتغامزان على نكاحها، فقالت لهما: مالي أراكما تتغامزان؟ فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت فمن خوفهما من الجني فعلا ما أمرتهما به"(١٤)

والموقف السابق يشير إلى النزعة الانتقامية لدى امرأة الصندوق، فهي في سلوكها هذا تسعى إلى قهر الرجل، هذا القهر الذي طالما عانت منه النساء وليد ثقافة ذكورية تحظر على المرأة إبداء الرغبة أو المشاركة في الفعل الجنسي أو المبادرة به، إنها ثقافة تفرض على المرأة أن تكون طرفاً سلبياً في هذه العلاقة الحميمية، مفعولاً بها لا فاعلا.

وتعمد شهرزاد إلى سياستها الإبدالية للأدوار بين الرجل والمرأة، وهي سياسة شائعة في غالبية الحكايات، والقصد منها تعديل زاوية الرؤية لدى المتلقي الذكوري بوضع الطرف القاهر (الرجل) مكان الطرف المقهور (المرأة) كي تُشعره وتُذيقه ما تجرَّعته المرأة من مرارة الإحساس بالدونية والقمع الجنسي والقهر النفسي.

و" تنم عدم استجابة الأخوين لرغبة فتاة الصندوق لا عن توازن الأخوين الجنسي، أو أنهما يسددان نحوالعفريت ما اقترف في حقهما من خيانة زوجيهما لهما، بل تنم عن استعلاء ذكوري في اللاوعي رافض لتحطيم نسق اجتماعي يدعم وضع الرجل كفاعل ويستنكر وضعيته كمفعول به ".(١٥)

وتمضي الحكاية مصوِّرة إذعان الأخوين أمام رغبة الفتاة بعد تهديدها لهما بأن تنبه عليهما العفريت، ولمّا فرغا من مضاجعتها أوقفتهما، وأخرجت العقد الذي يحتوي على خمسمائة وسبعون خاتماً، وقالت لهما إن أصحاب هذه الخواتم كانوا يفعلون بها على غفلة قرن هذا العفريت، وطلبت منهما أن يعطياها خاتمهما أيضاً.

وفي هذا المشهد يصل الأخوان إلى أدنى مستويات التدني ويتحولان إلى مجرد أداة جنسية، وتجرّع فتاة الصندوق الرجل نفس الكأس الذي يجرّعه للمرأة منذ عصور، وفي مباهاتها تحصيلها هذا العدد من الخواتم دلالة على تمتعها بطاقة جنسية، تلك الطاقة التي استمدت منها قوتها لمواجهة هذا العنف الذكوري "والخاتم هنا مظهر ذكوري تحويلي عن الخاتم الأنثوي/الرمز على نحو يؤكد أن الخطيئة هنا انتقامية تحولية".(١٦)

وإذا كان المجتمع يدين سلوك امرأة الصندوق، فإن شهرزاد تقدم تبريراً لانحرافها، ولكنها لا تقصد من وراء هذا التبرير أن تشجع على انتهاج هذا السلوك وإنما تقصد تجسيد الواقع المأساوي الذي تعيشه المرأة في ظل سيادة مجتمع أبوي سلطوي.

والفعل الجنسي هنا رد فعل انتقامي، فقد اختطفها العفريت ليلة زفافها، ويأتي سلوكها الانتقامي رد فعل إزاء ما وقع عليها من جنس الذكور الذين يحاولون تحجيم النشاط الجنسي للمرأة لأنهم يُعدُّونه تهديداً للمجتمع، وقد ظلوا معتقدين أنهم نجحوا في ذلك، فعاشوا في غفلة مماثلة لغفلة العفريت حتى أيقظتهم شهرزاد على تلك الحقيقة التي يحاولون إنكارها أو التي يجهلونها، وهي أن النشاط الجنسي للمرأة لا يمكن كبته حتى ولو كانت مسجونة في قاع البحر، كما فعل بها المارد.

ولايخفى على القارىء أن المارد في هذه الحكاية معادلا موضوعيا للمجتمع، فالمارد اختطف الفتاة وسجنها وحرمها من الاستمتاع بحقها الطبيعي كما فعل المجتمع بالمرأة متجاهلا كونها شريكا للرجل في العلاقة الجنسية.

إن شهريار بما فرضه من عقوبة الموت على كل علاقة جنسية يحاكي مجتمعه الذكوري فيما فرضه من قمع لرغبة المرأة الجنسية، فكلاهما يمثل نموذجاً للاختلال النفسي الذي أصاب شهريار عقب تجربة الخيانة الزوجية، وأصاب المجتمع نتيجة لموروث ثقافي ديني مشوّه يُروِّج إلى أن حواء كانت السبب في هبوط آدم من الجنة فهي التي أمرته أن يأكل من الشجرة الملعونة، ولَّما رفض وقال لها إن ربي نهاني عن الأكل منها، منعت نفسها عنه كزوجة وحاول أن يسلو فلم ينجح ولم يصبر على الاتصال بزوجته، واستجاب لأمرها فدفع ثمن خضوعه لرغبته وكان

خروجه من الجنة. وتلك الرواية الشائعة مستقاة من التوراة فهي كما جاءت في الإصحاح الثالث:

" ٣: ١ وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة.

٣: ٢ فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل.

٣: ٣ وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا.

٣: ٤ فقالت الحية للمرأة لن تموتا.

٣: ٥ بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر.

٣: ٦ فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل.

٣: ٧ فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر.

٣: ٨ وسمعا صوت الرب الإله ماشيا في الجنة عند هبوب ريح النهار فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة.

٣: ٩ فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت.

٣: ١٠ فقال سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريان فاختبأت.

٣: ١١ فقال من أعلمك أنك عريان هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها.

٣: ١٢ فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت

٣: ١٣ فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذي فعلت فقالت المرأة الحية غرتني فأكلت.

٣: ١٤ فقال الرب الإله للحية لإنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك.

٣: ١٥ وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه.

٣: ١٦ وقال للمرأة تكثيرا أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولاداً وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك.

٣: ١٧ وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك.

٣: ١٨ وشوكا وحسكا تنبت لك وتأكل عشب الحقل.

٣: ١٩ بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها لأنك تراب وإلى تراب تعود. "(١٧)

وبهذه الرواية التي نقرأها في التوراة تحولت المرأة في التصور الجمعي إلى ذات مشوَّهة تسعى في تدمير النسق القيمي وسيلتها في ذلك أنوثتها.

لقد كشفت قصة خروج آدم من جنته عما يحاول هذا المجتمع محوه من ضعف وعجز الرجل عن مقاومة رغبته الجنسية، وبدلاً من أن يقاوم الرجل خضوعه أمام رغباته رأى من الأيسر أن يقمع المرأة فيتجنب شرها. يُؤكد هذا الإغفال القصدي لحقيقة هذه الرواية كما جاءت في القرآن الكريم والتي تُبرِّيء المرأة من هذه الإدانة قال تعالى " وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين(٣٥).فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين(٣٦) "(١٨)

*****

(الفعل الجنسي التعويضي):

نمط آخر للعلاقة الجنسية تقدمه شهرزاد في حكاية (وردان الجزار)، يصور علاقة معاشرة جنسية بين امرأة ودب، ويكتشف وردان هذه العلاقة، فينهى المرأة عن ذلك ويعرض عليها الزواج بعدما قتل دبها، لكنها تأبى العيش دون الدب، وتطلب منه أن يقتلها كما قتله، فيستجيب.

وإذا كانت امرأة الصندوق تمثل النموذج النسوي الإيجابي الذي يدفع عن نفسه جور المجتمع وتسعى للحصول على حقوقها المسلوبة بطريقة قد تدينها أخلاقياً، ولكنها لا تأبه بذلك، فهي مؤمنة بأن المجتمع الذي يقبل بظلمها ليس له الحق في إدانة سلوكها وهي تستعيد ما اغتصب منها، فإن امرأة الدب على النقيض من ذلك، فهي تمثل نموذج نسوي سلبي عاجز عن مواجهة مجتمعه ودفع جوره ورفع سكينه عن رقبتها.

وعندما يكتشف وردان علاقة المرأة بدبها، يسرع بقتله ثم يقول لها موبخاً: "ياعدوة نفسها هل عدمت الرجال حتى تفعلي هذا الفعل الذميم؟" فقالت له: "اذبحني كما ذبحت هذا الدب، وخذ من الكيس ما يكفي حاجتك، وتوّجه إلى حال سبيلك، فقلت لها: أنا خير من هذا الدب، فارجعي إلى الله تعالى وتوبي، وأتزوج بك ونعيش باقي عمرنا بهذا الكنز، قالت: يا وردان إن هذا بعيد، كيف أعيش بعده؟! والله إن لم تذبحني لأتلفن روحك، فلا تراجعني تتلف وهذا ما عندي من الرأي والسلام".(١٩) والحوار السابق محمل بأبعاد دلالية متعددة:

أولها: بطل الحكاية "وردان" يمثل السلطة المجتمعية الذكورية المكلفة دائماً بمراقبة المرأة وفرض الوصاية على سلوكياتها شديدة الخصوصية (إشباع رغبتها

الجنسية)، وتحجيم طاقتها دون النظر بعين الاعتبار إلى احتياجاتها الخاصة، لذلك اختارت شهرزاد بطل حكايتها جزاراً في إشارة ذكية منها إلى العنف المغلف لمنهج التعامل المجتمعي مع المرأة، فالمجتمع كما صورّته شهرزاد يستسيغ ذبح المرأة إذا سعت لإشباع رغبتها، دليل ذلك أن وردان حين يقوم بذبح امرأة الدب "يحظى بمباركة المجتمع الذكوري، فلم يوقع به العقاب بل كوفىء مادياً ومعنوياً إذ ورث ثروتها وتسمّى باسمه (سوق وردان)، ولكن شهرزاد -بدهائها- سحبت هذا المجد الذكوري بكلمة واحدة حين جعلت الخليفة الذي يكافئه هو الحاكم بأمر الله المعروف تاريخياً وفلكلورياً بعدائه الشديد للمرأة حتى إنه كما يقول - ابن إيّاس- حرّم على الصنّاع صناعة الأحذية (الشباشب) للنساء حتى لا تخرجن من بيوتهن".(٢٠)

لأجل ذلك رفضت امرأة الدب الزواج بوردان الجزار، وفي رفضها رفض لمجتمعها الذابح لرغباتها.

ثانيتها: الدب في متن الحكاية دال لمدلول هو الرغبة الجنسية للمرأة التي حاولت أن تخفيها كرهاً عن أعين المجتمع خوفاً من إدانتها وإلحاق العقاب بها، وهي تمثل لها الحياة، فإذا حرمت إياها فالموت أفضل لها، وهذا ما يكشف عنه الحوار حيث إن المرأة طلبت من وردان أن يعجِّل بذبحها عقب ذبحه لدبها.

وقد يكون الدب معادلاً موضوعياً للرجل، ويصبح الفعل الجنسي هنا فعلاً تعويضياً نتيجة تجاهل احتياجات المرأة، وعلى الرغم مما يجسده هذا الفعل من حجم المأساة التي تعايشها المرأة، إلا أنه يحمل دلالة تحقيرية لدور الرجل الهامشي

في العلاقة الجنسية حتى إنها تستبدله بما هو أدنى، وهو رد على تهميش دورها في تلك العلاقة والنظر إليها على أنها مجرد وعاء لمتعته.

ثالثتها: امرأة الدب لا تُعد نموذجاً للمرأة المريضة بمرض جنسي (شذوذ جنسي) "تستحق معه التعاطف والعلاج لا الإدانة والاتهام" (٢١) كما يُشير د. رجب النجار وإنما هي نموذج للمرأة (الذبيحة)، ذبيحة مجتمعها الذي يفرض عليها قهراً أن تكون طرفاً في علاقة جنسية ذات نظرة أحادية تخدم رغبة الرجل وتنكر حق المرأة في نيل ذلك.

وما يؤكد ذلك الرأي أن حكاية (وردان الجزار) جاءت منفصلة عن حكاية (داء غلبة الشهوة في النساء ودواؤها) والتي تلتها مباشرة، وهي تقدم نموذجاً لفتاة تعاني من داء الشره الجنسي، فابنة السلطان كانت لا تطيق الصبر على النكاح ساعة واحدة، فمارست أول علاقة جنسية مع عبد أسود، لكن إحدى القهرمانات أشارت عليها بنكاح القرد لأنه أكثر قدرة على ذلك، ولّما علم أبوها بذلك أراد قتلها، فهربت بقردها، وظلت تواصل معاشرتها له إلى أن اكتشف أمرها شاب جزار فقتل قردها، ولكنه أبقى على حياتها ولم يستجب لرغبتها في أن يقتلها أيضاً.

"كيف يمكن أن نفهم لماذا ترتمي امرأة في حضن قرد يهزها لعشر مرات يومياً في هذا الفضاء الشاسع من هذه الصحراء بعيداً عن التواصلات الاجتماعية والإنسانية والفكرية؟ الشخصية هنا تفقد ارتباطها مع العالم الخارجي عن طريق الرعشة، وكلما زاد عدد مرات الرعشة كلما حققت الانسجام الداخلي، أمام قمع الفضاء الخارجي الذي حرّض عليها السلطتين السياسية والاجتماعية، اللتين أرادتا قطف رأسها ".(٢٢)

والحكاية في بنيتها تكرار لحكاية (وردان الجزار)، لكنها محملة برسالة إنسانية جديدة وإن كانت لها علاقة وثيقة بها، فبطلا الحكايتين جزاران، وهما يمثلان المجتمع كما أشرنا سابقاً، ولكن وردان يمثل الجمود الفكري والاستعلاء الذكوري لمجتمعه اللذين دفعاه إلى ذبح المرأة بمجرد رفضها الزواج به بديلاً عن الدب.

لكننا نرى سلوك الشاب بطل حكاية (داء غلبة الشهوة على النساء ودواؤها) إزاء امرأة القرد سلوكاً إنسانياً علمياً متحضراً، فهو حين يكتشف أمرها، يقتل القرد فتتوسل إليه قائلة: "ولكن بالله عليك أن تلحقني به، فلازلت ألاطفها وأضمن لها أني أقوم بما قام من كثرة النكاح إلى أن سكن روعها، وتزوجت بها، فعجزت عن ذلك ولم أصبر عليه، فشكوت حالي إلى العجائز، وذكرت لها ما كان من أمرها، فالتزمت لي بتدبير هذا الأمر".(٢٣)

إنه سلوك إنساني متوازن، لقد احتوى حالتها ولم يدن سلوكها، بل تعاطف معها وسعى لاستمالتها بالطرق الإنسانية المتعارف عليها في استمالة النساء، وهيأ لها مناخاً نفسياً تسوده الطمأنينة وتعهد لها بإشباع رغباتها، فقبلت الزواج به.

وحين يعجز الشاب عن إشباع زوجته لا يعد ذلك ضعفا وعليه أن يخفيه، بل يذهب لعلاج زوجته، مستعينا بالعجوز وتعود إلى طبيعتها ويعيش الزوجان في أهنأ حال. وهناك من يرى "اختيار هذه الحكايات -على تنوع مصادرها- يكشف عن وجود عناصر مشتركة كثيرة تكشف من ثمّ عن بنية واحدة تشير إلى إدانة المرأة،

وتأكيد أن فيها نزعة غريزية بل حيوانية ودائماً ما يكون العفاف في تلك الكتب استثناء يكشف حضوره لدى القلة من النساء عن غيابه لدى أكثرهن".(٢٤)

لقد قدمت شهرزاد نموذجاً صحيحاً لما ينبغي أن يكون عليه (الرجل/ المجتمع)، إنها النظرة الآملة في تحويل النسق القيمي المشوّه والجائر إلى نسق قيمي متحضر يؤمن بوجود (الآخر/المرأة) وحقوقه وضرورة تفعيل دوره في العلاقات الاجتماعية والحميمية. ولم تقدم نموذجاً يدين المرأة ويشير إلى نزعتها الحيوانية كما فسّر البعض.

*****

(الفعل الجنسي التحريمي):

نمط آخر للعلاقة الجنسية تقدمه شهرزاد في حكاية (الحمّال والبنات)، ففي قصة الصعلوك الأول يقع ابن عمه وأخته فيما يسمى بزنا المحارم، وهو من العلاقات المحظورة اجتماعياً لتحريمها الشرعي.

وفي هذه الحكاية يذهب الصعلوك الأول لزيارة عمه، ويلقى ابن عمه الذي ولد في يوم مولده، فيكرمه ويسكره، ثم يطلب منه مطلباً ويعده الصعلوك الأول بتلبية مطلبه دون أن يعرف أي شيء عنه، ويكتشف أن ابن العم يريد أن يغلق عليه قبراً مع سيدة، فلا يستطيع الصعلوك التراجع، وبعد دخول ابن العم والسيدة التي معه إلى القبر يندم على فعله، ويحاول التعرف على القبر فيفشل، ويعود إلى بلده ويتعرض لأحداث مؤلمة، ثم يعود مرة أخرى لعمه ويخبره بما جرى لابنه وأنه يعرف القبر الذي دخله ابن العم مع السيدة ويذهب مع عمه إلى القبر ويدخلانه فيجدان ابن العم متفحماً وكذلك السيدة. ويعرف من عمه أصل الحكاية وأن ابن عمه عوقب لأن السيدة التي نزلت معه القبر هي أخته، وقد ارتكبا إثم زنا المحارم.

ولا يشيع زنا المحارم في الليالي كغيره من الأنماط الجنسية الأخرى غير المشروعة، كذلك لا تفرد له حكاية بل يأتي متخللاً أحداث حكاية أخرى وقد يكون ذلك مرجعه إلى قلة شيوعه أيضاً على المستوى الاجتماعي كالعلاقة الجنسية بين إنسان وحيوان، والتي تعد ضرباً من الشذوذ الجنسي له أسبابه النفسية وله دواؤه أيضاً كما أشرنا سابقاً، وتعرض له شهرزاد في لياليها لأنه نمط لا يمكن إغفاله على قلة وجوده، فهي الموجهة والمرشدة إلى معالجة الانحراف السلوكي في المجتمع.

وقد يكون الدافع إلى ارتكاب زنا المحارم هو الرغبة "في التحرر من وطأة النسق الأخلاقي الذي يحرّم الأخت على أخيها، بعبارة أخرى إن هذا الفعل، فعل الاتصال الجنسي بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية".(٢٥)

ويكشف السرد عن خلل تربوي ناتج عن تزمت المجتمع وتعنته في تطبيق القوانين السماوية والأعراف الاجتماعية، فالأب وهو ممثل لمجتمعه حين يكتشف تلك العلاقة بين ابنه وابنته يعالج الأمر على هذا النحو:

"إن ولدي هذا كان من صغره مولعاً بحب أخته، وكنت أنهاه عنها وأقول في نفسي أنهما صغيران، فلمّا كبرا وقع بينهما القبح، وسمعت بذلك ولم أصدق، ولكن زجرته زجراً بليغاً، وقلت له احذر من هذه الفعال القبيحة التي لم يفعلها أحد قبلك، ولا يفعلها أحد بعدك، وإلا نبقى بين الملوك بالعار والنقصان إلى الممات، وتشيع أخبارنا مع الركبان، وإياك أن تصدر منك هذه الفعال، فإني أسخط عليك وأقتلك، ثم حجبته عنها وحجبتها عنه".(٢٦)

وطريقة (الأب/المجتمع) في معالجة المشكلة تفتقر إلى المنهجية التربوية، فقد اكتفى بنهي الابن عن ارتكاب هذا الفعل مع أخته، وركن إلى أنهما صغيران، حتى كبرا واستفحل أمرهما، وكان ما كان.

وفي كبرهما يكتفي بالزجر والتهديد والتفريق بينهما، وإظهار خوفه من المذلة والعار الذي سيلحق بهم إذا أصر الابن على الاستمرار في هذه العلاقة، ولم يلجأ إلى مناقشة ابنه وابنته ومحاولة إقناعهما بالحوار وإخبارهما بالحكمة الإلهية

لتحريم مثل هذه العلاقة ومضرة ذلك على الأسرة والمجتمع، وإرشادهما إلى العلاقة الجنسية المشروعة التي تباركها السماء ويرحب بها المجتمع.

وقد دفع تعنت الأب الأخوين إلى الإصرار على استمرارية علاقتهما فاختارا أن يجتمعا في قبر واحد يضم علاقتهما بعد أن ضاقا ذرعا بإدانة المجتمع لها. كما كان يفعل العشاق العرب قديما.

وعلى الرغم من أن فعل الأخوين ينطوي على التحدي إلا أنهما يسلمان بالعقاب وعدالته، لذلك يختاران القبر ليضم تلك العلاقة، ودلالة اختيار القبر تشير إلى يقينهما بأن مصير علاقتهما الموت، فالعلاقات الجنسية المحرّمة دينياً واجتماعياً، هي علاقات مقبورة. ويدعم ذلك موقف (الأب/المجتمع) حين يشهد الأخوين وهما جثتان متفحمتان، فيبارك هذا العقاب الذي وقع عليهما كما جاء على لسان الصعلوك: "فنظر عمي إلى السرير، فوجد ابنه هو والمرأة التي قد نزلت معه صارا فحماً أسوداً، متعانقان كأنهما ألقيا في جب من نار، فلما نظر عمي ذلك بصق في وجهه، وقال: تستحق ذلك يا خبيث، فهذا عذاب الدنيا وبقى عذاب الآخرة، وهوأشد وأبقى"(٢٧)

ويجيء فعل الحكي مبالغاً في إظهار فرح (الأب/المجتمع) وسعادته لنهاية الأخوين، وهو لا يكتفي بهذا العقاب الذي لحق بهما، بل يذهب ليعاقب ابنه وهو جثة متفحمة: "ثم إن عمي ضرب ولده بالنعال وهو راقد كالفحم الأسود"(٢٨)

وسلوك الأب وإن جاء مخالفاً للطبيعة الأبوية التي تغفر للأبناء وإن ارتكبوا الجسيم من الأخطاء، فهو لتدعيم نسق قيمي سائد في المجتمع ومن ينحرف

عن هذا النسق يلقى عقابين، عقاب الدنيا على يد مجتمعه، وعقاب الآخرة وهو الأشد.

ومن اللافت للنظر أن خطاب الأب من بداية الحكاية إلى نهايتها موجهاً للابن دون الابنة، فالتهديد والزجر والعقاب بعد التفحم قاصر على الابن، وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن نظرة المجتمع الذكوري للعلاقة الجنسية أياً كانت مشروعة أو غير مشروعة هي نظرة أحادية فالاعتبار الأول والأخير للذكر.

و"عقاب ارتكاب هذا الإثم (زنا المحارم) لا يقتصر على فاعله فقط بل يمتد لينال من يتستر على فعله أيضاً، أوبمعنى آخر من تتوق نفسه إلى ارتكابه ولو لم يظهر ذلك، فنحن نرى الصعلوك الأول يلبي مطلب ابن عمه ويغلق عليه القبر مع السيدة وكان بإمكانه أن يسأل ابن عمه عن سبب ذلك، لكنه لم يفعل وفي هذا إشارة إلى رغبته في التحرر من وطأة القيم الدينية والاجتماعية.

لقد كان ابن عمه قادراً على التحدي، على فعل ما يعجز هو عن مجرد التصريح به أمام نفسه، لذلك نجده يتعاطف معه ويستنكر إدانته.

لقد نال الصعلوك أيضاً عقابه نتيجة هذا التعاطف ورغبته المطمورة في فعل ذلك، فأبوه يفقد ملكه وهو يفقد عينه وكأن لعنة لحقت به وبكل من يعرفه رغم أن الصعلوك لم يرتكب زنا المحارم."(٢٩)

وزنا المحارم سواء وقع بالقصد أو عن غير قصد فإنه يجب التفريق بين فاعليه كما حدث في حكاية (الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)، حيث تزوج شركان عن غير قصد بأخته نزهة الزمان وحملت منه وأنجبت بنتاً

اسمتها (قضى فكان) "ودلالة الاسم واضحة، إذ تلقى بالمسؤولية على القدر الذي قضى أمراً فكان. ويبدو أن الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماوياً من أبيهما الذي اغتصب الملكة إبريزة".(٣٠)

ويفرق الموت أيضاً بين الأخوين شركان ونزهة الزمان؛ إذ يلقى شركان حتفه على يد العجوز ذات الدواهي، ولأن القدر فرض عليهما هذه العلاقة المحرمة، فإنهما لا يدانان اجتماعياً ولا يعاقبان، ولكن القدر أيضاً يتدخل ليفرق بينهما. والسرد يكشف عن وجوب بتر هذه العلاقة المحرمة سواء كانت عن قصد أو من صنيع الأقدار.

(الفعل الجنسي الإغوائي):

"تعرف المرأة المغوية في الدراسات الأدبية بأنها ذات إغراء لا يقاوم، تتسبب قصداً، أومن غير قصد في خسارة (تدمير. سقوط. جنون. موت) من افتتن بها. إنها صورة نمطية تنبع من التمثيل المأساوي والرعب للجنس (فكرة المرأة القدر)، وتعبر عن نظرة المجتمع إلى المرأة التي تُوقع الرجل تحت تأثير إغوائها".(٣١)

ويشيع نموذج المرأة المغوية في حكايات ألف ليلة، وتُعد شخصية (زينب ابنة دليلة المحتالة) نموذجاً جيداً لذلك، فهي تتمتع بجميع مقومات المرأة المغوية، فجمالها الفائق وأنوثتها الآسرة، وذكاؤها الحاد وسيلتها في إغواء الرجال ووقوعهم في الافتتان بها لأجل غاية تقصد إليها.

" وغالباً ما يكون إغواء المرأة محكوماً بظروفها، فقد تكون تعرضت للظلم فيكون إغواؤها عملاً انتقامياً، أو عاملة في مؤسسة أمنية تحتاج لهذه الخدمة فيكون

إغواؤها هو وظيفتها، أو تعاني من حالة هستيرية فيكون إغواؤها نتيجة لمرضها، لذلك لا يمكن أن تُحمَّل وحدها مسئولية التدمير الذي تتسبب فيه".(٣٢)

وقد يكون الفعل الإغوائي لقناعة شخصية، فزينب ابنة دليلة المحتالة تُوقع بالرجال في شباكها لأجل تحقيق العدالة الاجتماعية التي تساوي المرأة بالرجل في تولي المناصب خاصة عندما تكون المرأة مؤهلة لذلك، فقناعة زينب الشخصية بقدراتها العقلية هي ووالدتها دليلة دفعتها إلى إثبات هذه القدرات لتفسح مكاناً للمرأة في مقاعد السلطة، وإثبات عجز رجال الدولة الذين اختارهم الخليفة عن آداء مهامهم. فهي توقع بأحمد الدنف ورجاله في شباكها وتجردهم من ثيابهم تأكيداً لعجزهم وتشكيكاً في صلاحيتهم وتحدياً لقدراتهم، وحرصها على نيل ما نالوه من امتيازات، وقد جاء ذلك على لسان حسن شومان المكلف بالقبض على دليلة المحتالة: "وقال إنها ما عملت هذه الملاعب طمعاً في حوائج الناس، ولكن لبيان شطارتها وشطارة بنتها لأجل أن ترتب لها راتب زوجها ولبنتها مثل راتب أبيها".(٣٣)

ويسير فعل الجنس الإغوائي وفق تكنيك خاص، يبدأ بالقصدية، فالوسيلة، ثم تحقيق الغاية. ونشهد ذلك في الموقف الذي يجمع بين زينب وعلي الزيبق الذي جاء من مصر بناءً على رغبة أستاذه أحمد الدنف لمعاونته في القبض على دليلة المحتالة، فتهم زينب لتحمي أمها، فتوقعه في شباكها وتفسد مهمته.

"قالت بلغني أيها الملك السعيد أن زينب بنت الدليلة المحتالة خرجت في البلد، فلما رآها الناس صاروا يتعشقون فيها، وهي توعد وتخلف وتسمع وتسطح، وسارت من سوق إلى سوق حتى رأت علياً المصري مقبلاً عليها، فزاحمته بكتفها

والتفتت وقالت: الله يحيي أهل النظر، فقال لها: ما أحسن شكلك! لمن أنت؟ فقالت: للغندور الذي مثلك، فقال لها هل أنت متزوجة أم عازبة؟ فقالت: متزوجة، فقال لها: عندي أو عندك، فقالت أنا بنت تاجر وزوجي تاجر وعمري ما خرجت إلا في هذا اليوم وما ذاك إلا أني طبخت طعاماً وأردت أن آكل فما بقيت لي نفساً، ولّما رأيتك وقعت محبتك في قلبي، فهل يمكن أن تقصد جبر قلبي وتأكل عندي لقمة؟ فقال لها: من دُعي فليجب، ومشت وتبعها من زقاق إلى زقاق، ثم قال في نفسه وهو ماش خلفها: كيف تفعل وأنت غريب وقد ورد من زنى في غربته رده الله خائباً؟ ولكن ادفعها عنك بلطف، ثم قال: خذي هذا الدينار واجعلي الوقت غير هذا، فقالت له: والاسم الأعظم ما يمكن إلا أن تروح معي هذا البيت وأضايفك، فتبعها إلى أن وصلت باب دار عليها بوابة عالية والضبة مغلقة، فقالت له: افتح هذه الضبة، فقال: وأين مفتاحها؟ فقالت له: ضاع، فقال لها: كل من فتح ضبة بغير مفتاح يكون مجرماً، وعلى الحاكم تأديبه، وأنا ما أعرف شيئاً حتى أفتحها بلا مفتاح، فكشفت الأزرار عن وجهها، فنظرها نظرة أعقبته ألف حسرة، ثم أسبلت إزارها على الضبة وقرأت عليها أسماء أم موسى، ففتحتها بلا مفتاح، ودخلت، فتبعها فرأى سيوفاً وأسلحة من البولاد، ثم إنها خلعت الأزرار وقعدت معه، فقال في نفسه: استوف ما قدّره الله عليك، ثم مال عليها يأخذ قبلة من خدها، فوضعت كفها على خدها وقالت له: ما صفاء إلا في الليل، وأحضرت سفرة طعام ومدام فأكلا وشربا، وقامت ملأت الإبريق من البئر، وكبت على يديه، فغسلهما فبينما هما كذلك؛ وإذا بها دقت على صدرها وقالت: إن زوجي كان عنده خاتم من ياقوت مرهون على خمسمائة دينار، فلبسته فجاء واسعاً، فضيقته بشمعة، فلمّا أدليت الدلو سقط الخاتم في البئر، ولكن التفت إلى جهة الباب حتى أتعرى وأنزل البئر لأجيء به،

فقال لها: عيب عليّ أن تنزلي وأنا موجود، فما ينزل إلا أنا، فخلع ثيابه وربط نفسه في السلبة وأدلته في البئر، وكان الماء فيه غزيراً، ثم قالت له: إن السلبة قد قصرت مني، ولكن فك نفسك وانزل، ففك نفسه ونزل في الماء وغطس فيه قامات ولم يحصّل قرار البئر، وأما هي فإنها لبست إزارها وأخذت ثيابه وراحت إلى أمها".(٣٤)

وتتحقق القصدية في تعمد زينب ملامسة كتف علي المصري، ثم إنها تبادره بالحديث في عبارة محملة بإيماءات تشجيعية مثيرة حين قالت له: "الله يحيي أهل النظر" فهي تقصد إلى استثارة بصره لمشاهدة مفاتنها فالإعجاب بجمالها، وحين يفهم إشارتها يستجيب لدعوتها له في منزلها، فتتم الخطوة الأولى.

وتستعين زينب بجسدها في تحقيق غايتها، وتنبني استراتيجيتها الإغوائية على المنح والمنع، ويبدو ذلك في البنية الأضدادية لفعل الحكي، فهي تسير في السوق (توعد وتخلف، تسمع وتسطح)، كما نراها تخلع الزرار وتسفر عن مفاتنها، فتتوق نفس علي المصري إليها، ويهمّ ليستوف ما قدره الله عليه كما حدثته نفسه، فإذا بها بعد هذا المنح الجسدي تمنعه من أن يقبّلها قائلة له في نبرة تطميعية إرجائية: "ما صفاء إلا في الليل"، وتهيىء المناخ الملائم من طعام وشراب ومزاح، إلى أن تصل لتحقيق غايتها إثر حيلة دبرتها، فتغرقه في البئر وتأخذ ملابسه برهاناً على انتصارها عليه، وهي ما وعدت به أمها.

وقد تكون الغاية من الإغواء هي الرغبة في المتعة الجسدية كما فعلت زينب في حكاية (العاشق والمعشوق) مع عزيز، حين جلس ليستريح في زقاق ويجفف عرقه:

"فما أدري إلا ومنديل أبيض وقع عليّ من فوق، وكان ذلك المنديل أرق من النسيم، ورؤيته ألطف من شفاء السقيم، فمسكته بيدي ورفعت رأسي إلى فوق، لأنظر من أين سقط هذا المنديل، فوقعت عيني في عين صاحبة هذا الغزال ... وإذا بها مُطلة من طاقة من شباك من نحاس، لم تر عيني أجمل منها، وبالجملة يعجز عن وصفها لساني، فلمّا رأتني نظرت إليها، وضعت إصبعها في فمها، ثم أخذت إصبعها الوسطاني وألصقته بإصبعها الشاهد ووضعتهما على صدرها بين نهديها، ثم أدخلت رأسها من الطاقة وسدت باب الطاقة وانصرفت، فانطلقت في قلبي النار وزاد بي الاستعار، وأعقبتني النظرة ألف حسرة، وتحيرت لأني لم أسمع ما قالت ولم أفهم ما به أشارت، فنظرت إلى الطاقة ثانياً، فوجدتها مطبوقة، فصبرت إلى مغيب الشمس، فلم أسمع حساً ولم أر شخصاً، فلمّا يئست من رؤيتها، قمت من مكاني وأخذت المنديل معي، ثم فتحته ففاحت منه رائحة المسك، فحصل لي من تلك الرائحة طرب عظيم حتى صرت كأنني في الجنة، ثم نشرته بين يدي، فسقطت منه ورقة لطيفة، ففتحت الورقة فرأيتها مضمخة بالروائح الزكيات ومكتوب فيها هذه الأبيات:

بعثت له أشكوه من ألم الجوى بخط رقيق والخطوط فنون

فقال خليلي ما لخطك هكذا رقيقاً دقيقاً لا يكاد يبين

فقلت لأني في نحول ودقة كذا خطوط العاشقين تكون (٣٥)

وقصدية الإغواء في المشهد السابق تتجلى في إلقاء زينب بالمنديل لتلفت نظر عزيز إليها، وهي لم تتعمد ذلك فقط بل ترفق به ورقة مكتوب بها أبيات من الشعر تعلن فيها صراحة عن تعلقها به، ولا يخفى على القاريء ما في المعاني الشعرية والروائح الطيبة من استنفار لمشاعر الحب.

وتسير حكاية زينب مع عزيز وفق استراتيجيتها الإغوائية فتمنح وتمنع إلى أن تصل به إلى حد الهوس والنحول وقلة النوم، وهو لا يستطيع فهم إشارتها مما زاده همّاً، ولكن ابنة عمه التي تحبه حباً شديداً رغم تخليه عنها بعد وقوعه في شِباك زينب تُعينه في فك إشاراتها وتظل بجانبه إلى أن يتحقق الوصال مع محبوبته وتموت هي وجداً، بعد أن تُحصنه بمقولة (الوفاء مليح والغدر قبيح) التي تنقذ حياته من الموت على يد زينب.

وتنجح زينب في إغوائها لعزيز، ويمكث بجوارها سنة كاملة: "وما زلت على هذا الحال من أكل وشرب وضم وعناق وتغيير ثياب من الملابس الرقاق، حتى غلظت وسمنت، ولم يكن بي هم ولا غم ونسيت ابنة عمي، ومكثت مستغرقاً في اللذات سنة كاملة".(٣٦)

"ولو أمعنا النظر في صورة المرأة المغوية في الكتابات الأدبية لوجدنا أنها لا تخرج عن صورة الآخر. فنمطية المرأة المغوية تدل على الناظر أكثر مما تدل على المنظور، وتُعبِّر عن تفكير الرجل أكثر مما تُعبِّر عن حال المرأة. لهذا لا يعكس التنميط الاجتماعي للمرأة صورة المرأة، بل يعكس نظرة الرجل إليها. فالإنسان يتمثل نفسه بالمقارنة مع الآخر. فالرجل يقارن نفسه برجل آخر ليحدد قدرته ودوره، ويقارن نفسه بالمرأة ليحدد هويته رجلاً، أي مفهومه لرجولته. لهذا لا يمكن فهم علاقة الرجل بالمرأة خارج هاتين المعادلتين معاً: الأنا/الآخر، والرجولة/الأنوثة. وقد جمع الرجل هاتين المعادلتين في علاقته بالمرأة، وكلما وجد في سلوكها تهديداً لسلطته وخروجاً على طاعته كان يحولها إلى مخلوق "آخر" مخيف ويسن التقاليد التي تحميه منه".(٣٧)

والإغواء ليس حكراً على النساء بل هناك أيضاً الرجل المُغوِي، وإذا كان إغواء زينب وسيلته الجسد، فالغواية الذكورية أيضاً قد تكون وسيلتها الجسد، كإغواء قمر الزمان للدرويش في حكاية (قمر الزمان ومعشوقته)، وغاية الإغواء هنا هي رغبة والد قمر الزمان في معرفة نية الدرويش تجاه ولده وسبب تعلقه به، وتتبعه له بالعبرات المنهمرة. فها هو قمر الزمان يرمي بجسده على الدرويش وهو يقول: "لأي شيء يا درويش تحرم نفسك من لذة وصالي، وأنا قلبي يحبك" وكلما يلوي الدرويش عنقه عنه، يحيطه الصبي بقوله: "انظر لإشراق وجهي وحمرة خدي، ولين معاطفي ورقة شفائي، ثم كشف له عن ساق يخجل الخمر والساقي، ورنا إليه بلحظ يعجز السحر والراقي، وكان بديع الجمال كثير الدلال ... ثم بيّن الغلام صدره، وصار يقول: انظر إلى نهودي فإنها أحسن من نهود البنات، وريقي أحسن من سكر النبات، فدع الورع والزهاد، وخلّنا من النسك والعباد، واغتنم وصالي وتمل بجمالي، ولا تخف من شيء أبداً وعليك الأمان من الردى".(٣٨)

لقد استخدم قمر الزمان مفاتنه الجسدية لإغواء الدرويش، ولكن إغواءه باء بالفشل، رغم تحقق الغاية، وتأكد والد الصبي من نية الدرويش تجاه ولده، وتحقق من أنه لا ينظر إليه نظرة اشتهاء.

وقد يكون الإغواء الذكوري غير مقصود كشيخ السوق الذي افتتن بأرداف تاج الملوك وعزيز في حكاية (العاشق والمعشوق)، "وكان شيخ السوق مغرماً بفاتك اللحظات، ويُغلِّب حب البنين على البنات، ويميل إلى الحموصة. فقال سبحان خالقهما ومصورهما من ماء مهين، ثم قام واقفاً في خدمتهما كالغلام بين أيديهما".(٣٩)

وفضاء الحكي الذي يسرح فيه تاج الملوك وعزيز يفيض بالرغبة والشهوة التي تتجسد في حركة شيخ السوق المأخوذ بأرداف الاثنين اللذين يقرران الضحك عليه فيصطحبانه في الحمّام "ثم إن الاثنين قبّلا يديه ومشيا قدامه حتى وصلا إلى الدكان تعظيماً له لأنه كبير السوق، وقد أحسن إليهما بإعطائهما الدكان، فلمّا رأى أردافهما في ارتجاج زاد به الوجد".(٤٠)

على الرغم من عدم قصدية الإغواء إلا أن غاية تاج الملوك وعزيز تحققت على يد شيخ السوق الذي افتتن بجمالهما، فأعطى لهما الدكان كما أرادا.

وفي حكاية (تاج الملوك وست دنيا) تفتتن العجوز دادة الأميرة دنيا بجمال تاج الملوك وتشتهيه لنفسها فتقول للأميرة دنيا:

"وأنا اشتهي أن يكون عندك وينام بين نهودك فإنه فتنة لمن يراه"(٤١)

"فهو فتنة بمعنى الغواية، يستعيد قصة يوسف حيث المرأة التي آلت على نفسها التخلي عن الزواج. ولهذا لم تكن هذه المفردة محملة باستدعاءات اعتيادية، وإنما يقف خلفها موروث حافل بالغواية والإغراء، فجعلناه (فتنة) للناظرين."(٤٢)

ويتكرر هذا النموذج في حكاية (قمر الزمان ابن الملك شهرمان) حيث تفتتن زوجتا قمر الزمان بولديه، فتقع محبة (الأسعد) ابن حياة النفوس في قلب الملكة بدور زوجة أبيه، وتقع محبة (الأمجد) ابن الملكة بدور في قلب حياة النفوس زوجة أبيه، "فصارت كل واحدة من المرأتين تلاعب ابن ضرتها، وتقبله وتضمه إلى صدرها، وإذا رأت ذلك أمه تظن أنه من الشفقة ومحبة الأمهات لأولادها، وتمكّن

العشق من قلبي المرأتين وافتتنا بالولدين، ولّما طال عليهما المطال ولم يجدا سبيلاً إلى الوصال، امتنعتا من الشراب والطعام وهجرتا لذيذ المنام".(٤٣)

والإغواء الذكوري هنا غير مقصود فلم يقم الولدان بإغواء زوجتي أبيهما بل إنهما يستنكران أفعالهما ولا يستجيبان لمراودتهما عن نفسيهما، فحياة النفوس أم الأسعد تستغل فرصة خروج زوجها قمر الزمان للصيد، وتكتب مكتوباً للملك الأمجد ابن الملكة بدور تستعطفه فيه، وتوضح له أنها متعلقة به، ومتعشقة فيه، وتكشف له الغطاء وتُعلمه أنها تريد وصاله، "ثم أن الملكة حياة النفوس لفَّت تلك الورقة في رقعة من غالي الحرير ومضمَّخة بالمسك والعنبر ووضعت معها جدائل شعرها التي تستغرق الأموال بسعرها، ثم لفَّتها بمنديل وأعطتها للخادم وأمرته أن يوصلها إلى الملك الأمجد".(٤٤)

وتستعين الملكة بدور كما يعبر المشهد الإغوائي السابق بوسائل الاستثارة الجنسية فالكلمات الرقيقة المعبرة عن الشوق والوجد ومزجها بالعطر، وجدائل الشعر وهو أحد الجمالين، كل ذلك يشعل في الآخر شهوته، وتثيره وتجتذبه إليها.

ولكن الملك الأمجد حين قرأ الرسالة وفهم معناها غضب غضباً شديداً وأطار بعنق الخادم. ويتكرر الفعل مع الملكة بدور والملك الأسعد ابن حياة النفوس، ويجيء رد فعله كرد فعل أخيه الأمجد، مما دفع بالمرأتين إلى إضمار الكيد لهما، ولّما عاد زوجهما قمر الزمان من رحلته قالتا له:

"اعلم أيها الملك أن ولديك اللذين قد تربيا في نعمتك قد خاناك في زوجتيك، وأركباك العار، فلمّا سمع قمر الزمان من نسائه هذا الكلام، صار الضياء في وجهه ظلاماً، واغتاظ غيظا شديداً حتى طار عقله من شدة الغيظ، وقال لنسائه: أوضحا لي

هذه القضية، فقالت له الملكة بدور: اعلم يا ملك الزمان أن ولدك الأسعد ابن حياة النفوس له مدة من الأيام وهو يراسلني ويكاتبني ويراودني عن الزنا، وأنا أنهاه عن ذلك فلم ينته، فلمّا سافرت أنت هجم عليّ وهو سكران والسيف في يده، فخفت أن يقتلني إذا منعته كما قتل خادمي، فقضى أربه مني غصباً، وإن لم تخلص لي حقي منه أيها الملك قتلت نفسي بيدي، وليس لي حاجة بالحياة في الدنيا بعد هذا الفعل القبيح، وأخبرته حياة النفوس أيضاً بمثل ما أخبرته به ضرتها بدور".(٤٥)

وبالرغم من فشل المرأتين في إغواء الأميرين والوقوع بهما في شرك فعل الجنس التحريمي، لكنهما ينجحان في مكيدتهما، وينتقمان من ابنيهما، ويصدر قمر الزمان والدهما أمراً بقتلهما.

وإذا كانت أحداث الحكاية تسفر عن إنقاذ الأميرين من القتل، إلا أن ذلك لا ينفي نجاح الملكتين في المكيدة وفشلهما في الإغواء.

ويرى عباس محمود العقاد أن إغراء المرأة هو "علامة المشيئة التي تصل إلى بغيتها من طريق التحسين وإثارة الشهوة في غيرها، لا من طريق الغلبة بالشهوة الطاغية على شهوة أخرى. وكأنما لسان الحال الذي تنطق به المرأة في هذا المقام: إنك أيها الرجل تخضعني وأنا أغريك: أنت تخضعني بسلطانك، وأنا أخضعك بما أتيح لك من شهوة النظر وبهجة العيون".(٤٦)

لقد قدمت شهرزاد هذه الأنماط المختلفة للعلاقة الجنسية، لتحقق مشروعها في تعديل الخطاب الجنسي الذكوري الاستعلائي، وتكشف عن المأساة التى تحياها المرأة في هذا المجتمع وهو ما ينفي عن الليالي أنه كتاب فحش ومجون.

هوامش الفصل الثاني

١- محمد حسام محمود لطفي، محاكمة ألف ليلة ، فصول م ١٣ ،ع٢، ربيع ١٩٩٤.

٢-ابن قتيبة، عيون الأخبار، م١، ط. دار الكتب ١٩٢٥، المقدمة ، ص ل.

٣- الجاحظ، مفاخرة الجواري والغلمان، ص١٢،١١.

٤- فاروق خورشيد، الليلة الواحدة بعد الألف، الفنون الشعبية، ع٥ ص٢١ .

٥- عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٩٣ . انظر الفصل السابع من الكتاب .

٦- جمال البدري، اليهود وألف ليلة وليلة، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط٢ (٢٠٠٠)، ص١٥٢ .

٧- محسن جاسم الموسوي، صيغ الكلام وأوجه الكتابة، فصول ، م١٢، ع١، ص٣١.

٨- محمد عبد الرحمن يونس، الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، الانتشار العربي، ط١ (١٩٩٨)، ص٢٣١.

٩- محمد رجب النجار، من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠٠٢)، ص٩٥.

١٠- المصدر السابق.

١١- فرج بن رمضان، صورة الأم في المتخيل العربي، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس ، صفاقس، ط١ ٢٠٠٦، ص١٢ .

١٢- سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤، ص٣٨.

١٣- حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول ع٦٦، ص١٩٩.

١٤- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤ .

١٥- سمر العطار، فصول، مج١٢، ع٤ (شتاء ١٩٩٤) ص١٣٠.

١٦- محمد رجب النجار، من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج٢، ص١٠٧

١٧ - الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين (الإصحاح الثالث).

١٨ - سورة البقرة : الآيتين ٣٥ ، ٣٦.

١٩- ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٥٢ .

٢٠- محمد رجب النجار، من فنون الأدب الشعبي، ج٢، ص١١٠ ،١١١ .

٢١- المصدر السابق.

٢٢- محمد عبد الرحمن يونس، الجنس والسلطة، ص١٠٠ .

٢٣- ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٥٣ .

٢٤-سعيد الوكيل، أبحاث وأوراق عمل، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، آداب عين شمس ٢٠٠٢، ص٤٢٦ .

٢٥- محمد بدوي، الراعي والحملان، فصول م١٣ ع١، ص١٤٩ .

٢٦- ألف ليلة، ج١، ص٤٢.

٢٧- السابق نفسه، ج١، ص٤٢ .

٢٨- السابق نفسه، ج١، ص٤٢ .

٢٩- محمد بدوي، الراعي والحملان، فصول م١٣، ع١، ص١٥٠ .

٣٠- المصدر السابق.

٣١- لطيف زيتوني، بناء المرأة المغوية، فصول ع٦٦، ص١٢٨.

٣٢- المصدر السابق، ص١٢٨.

٣٣- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٢٦

٣٤- المصدر السابق، ص٢٣١ ، ٢٣٣ .

٣٥- المصدر السابق، ص ٢٧٠ .

٣٦- المصدر السابق، ص ٢٨٢ .

٣٧- لطيف زيتوني، فصول ع ٦٦، ص١٣٧ .

٣٨- ألف ليلة وليلة، ج٤، ص ٢٤١.

٣٩- المصدر السابق، ج١، ص٢٩٢.

٤٠- المصدر السابق، ج١، ص ٢٩٣ .

٤١- المصدر السابق

٤٢- محسن جاسم الموسوي، فصول ع١، م١٢، ص ٢١ .

٤٣- ألف ليلة وليلة، ج، ص ١١٣ .

٤٤- المصدر السابق، ص ١١٣ .

٤٥- المصدر السابق، ص ١١٥ .

٤٦ - صوفي عبد الله، حواء وأربعة عمالقة، ص ١٥ .

الفصل الثالث

خصوصية البنية الحكائية
في قصص الحب

محتويات الفصل الثالث

- قصص الحب بالوصف (حكاية تاج الملوك وست دنيا).
- قصص الحب من النظرة الأولى.
- الكلمة المفتاح.
- الفضاء اللذي لقصص الحب.

الحب بالوصف:

يقول ابن حزم في كتابه (طوق الحمامة في الإلفة والألاف):

"من غريب أصول العشق أن تقع المحبة بالوصف دون المعاينة، وهذا أمر يترقى منه إلى جميع الحب، فتكون المكاتبة والمراسلة والهم والوجد والسهر على غير الإبصار، فإن للحكايات ونعت المحاسن ورصف الأخبار تأثيراً في النفس ظاهراً، وأن تسمع نغمتها من وراء جدار، فيكون سبباً للحب وانشغال البال وهذا كله قد وقع لغير ما واحد.

ولكنه عندي بنيان هاو على غير أس، وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لابد له إذ يخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة ويتوهمها، وعيناً يقيمها نصب ضميره، لا يتمثل في هاجسه غيرها، قد مال بوهمه نحوها، فإن وقعت المعاينة يوماً ما فحينئذ يتأكد الأمر، ويبطل بالكلية، وكلا الوجهين قد عرض وعرف، وأكثر ما يقع هذا في ربات الخدور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال. وحب النساء في هذا أثبت من حب الرجال لضعفهن، وسرعة إجابة طبائعهن إلى هذا الشأن وتمكنه معهن".(١)

ويشيع نموذج الحب بالوصف في حكايات ألف ليلة وليلة كحكاية (قمر الزمان ومعشوقته)، و(الأمير بدر باسم وجوهرة بنت السمندل)، و(تاج الملوك وست دنيا). ومن آلياته أن يكون البطلان متشابهان في الجمال الرائع، وهما بعيدان مكانياً ولا يعرف كل منهما الآخر، إلا عن طريق مُبلِّغ رأى الفتاة فوصفها أمام الفتى، فيقع في حبها ويصر على لقائها، فيواجه مانع يحول دون تحقيق غايته إلى

أن يظهر الوسيط الذي يمهد الطريق لتحقيق التواصل بين البطلين، وتنتهي الحكاية بالزواج.

وتسير الحكاية وفقاً لهذا الشكل

ويتجلى هذا البناء بشكل نموذجي في حكاية (تاج الملوك وست دنيا).

*****

(حكاية تاج الملوك وست دنيا)

ترد هذه الحكاية في حكاية (الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)، التي تتضمن حكاية عزيز وعزيزة وهذه تتضمن بدورها حكاية تاج الملوك وست دنيا.

تتلخص الحكاية في أن الأمير تاج الملوك ابن الملك سليمان شاه يبلغه تاجر شاب اسمه عزيز بحكايته مع الأميرة ست دنيا التي وقعت محبتها في قلبه عندما رأى صورة مطرزة لها أعطتها له ابنة دليلة المحتالة، ومن وقتها وهو هائم على وجهه يبحث عنها.

وكانت الأميرة ست دنيا ابنة شهرمان ملك الجزر السبع للكافور كرهت الرجال إثر حلم رأت فيه أنثى حمامة تنقذ ذكرها الذي يهجرها ويتخلى عنها حين تقع في الشرك الذي وقع فيه من قبل، وبالتالي ترفض الأميرة دنيا كل عروض الزواج، مما يصعب إتمام زواجها بالأمير تاج الملوك الذي وقعت محبتها في قلبه بمجرد وصف عزيز لجمالها.

ويقوم عزيز هنا بدور (المُبلِّغ)، وهو الشخص الذي عن طريقه يقع البطل في حب البطلة دون أن يراها، ولكنه يستمع إلى أوصافها منه، وغالباً ما يقع المبلغ في حب هذه الفتاة عقب رؤيته لها كما حدث لعزيز، فهو يصف لتاج الملوك معاناته للوصول إلي صاحبة صورة الغزلان فيقول:

"جزت على جزائر الكافور وقلعة البلور، وهي سبع جزائر والحاكم عليها ملك يقال له شهرمان، وله بنت يقال لها دنيا، فقيل لي إنها هي التي صوّرت صورة

الغزلان، وهذه الصورة التي معك من جملة تصويرها، فلمّا علمت ذلك زادت بي الأشواق، وغرقت في بحر من الفكر والاحتراق، فبكيت على روحي لأني بقيت مثل المرأة ولم تبق لي آلة مثل الرجال".(٢)

فعزيز تعلق قلبه حبا بالأميرة دنيا، ولكنه لن يستطيع الزواج منها بعد أن قطعت ابنة دليلة المحتالة عضوه وأصبح كالمرأة، " أي أن فجيعته هي التي تدعوه لاستعادة التجربة التي لم تستكمل نفسها في ذاته، ولم يزل يستذكر ويتأمل ويشقى حتى يجد من يعوّض له فجيعته، بديلاً ذكورياً كتاج الملوك. ولا يتوقف الحكي مادام الإحساس بالفجيعة قائماً، ولهذا جرى تعويضه بالمشاغلة والعطايا والمسؤولية والأخوة المكتسبة، وبالحكي أيضاً ".(٣)

ولا يقتصر دور المبلغ على وصف جمال البطلة، بل قد يمتد إلى مساعدة البطل في التوصل لمكانها، فعزيز يصاحب تاج الملوك في سفره لست دنيا لأنه يعرف الطريق إلى الجزر السبع للكافور.

ويتميز سلوك البطل في هذا النوع من الحكايات بالعناد والاندفاع، فبمجرد أن سمع تاج الملوك وصف عزيز لجمال ست دنيا، "اشتغل قلبه بحب السيدة دنيا، ثم أخذ جواده وأخذ معه عزيز وتوجه به إلى مدينة أبيه، وأفرد له داراً ووضع له فيها كل ما يحتاج إليه، ثم تركه ومضى إلى قصره ودموعه جارية على خدوده، لأن السماع يحل محل النظر والاجتماع ".(٤)

وعندما يعلم والده بحكايته يعرض عليه أن يزوّجه بمن تفوقها حسناً وجمالاً، لكنه يرفض في عناد وإصرار قائلاً:

"يا والدي لا أريد غيرها، وهي التي صورت صورة الغزال التي رأيتها، فلابد منها وإلا أصبح في البراري، وأقتل روحي بسببها".(٥)

وينصاع الوالد لرغبة ابنه، ويرسل عزيز وبصحبته وزيره لطلب ست دنيا من أبيها، ولكنها ترفض، وحين يصل رفضها إلى تاج الملوك، يزداد ولعاً بها، فيقول لأبيه: "يا والدي أنا لا أطيق الصبر عنها، فأنا أروح إليها، وأتسبب في اتصالي، ولو أموت ولا أفعل غير ذلك".(٦)

والبطل في هذا النوع من الحكايات بطل فاعل، وما يميزه من الإصرار والعناد والاندفاع من مقومات بنية البطل الفاعل، فالمبادرة تنطلق منه وعناده واندفاعه وراء عاطفته يسمحان للسرد بالاستمرارية إلى أن يحقق هدفه وعندئذ يتوقف السرد.

أما البطلة ست دنيا فيتميز سلوكها بالعنف، فعندما يخبرها والدها برغبة تاج الملوك في الزواج بها تغضب وتضرب خادمها فيشكو الخادم لوالدها قائلاً:

"لما دخلت على السيدة دنيا أخبرتها بما سمعت، فغضبت غضباً شديداً، ونهضت عليّ بمسوقة وأرادت كسر رأسي، ففررت منها هارباً، وقالت لي: إن كان أبي يغصبني على الزواج فالذي أتزوج به أقتله".(٧)

هذا العنف المُميِّز لسلوك الأميرة دنيا وليد موقف خاص تجاه الذكور، فصورة الذكر (الرجل) قد تشوّهت في ذهنها إثر رؤيتها مناماً أوجب ذلك الكره للرجال، "فقد رأت في منامها صياداً نصب شركاً في الأرض، وبذر حوله قمحاً، ثم جلس قريباً منه، فلم يبق شيء من الطيور إلا وقد أتى إلى ذلك الشرك، ورأت في

الطير حمامتين ذكر وأنثى، فبينما هي تنظر إلى الشرك؛ وإذا برجل الذكر تعلقت في الشرك والصياد غافل، فصارت تنقر العين التي فيها رجل الذكر وتجذبه بمنقارها حتى خلصت رجله، وطارت الطيور وهي وهو معها، فجاء بعد ذلك الصياد وأصلح الشرك وقعد بعيداً عنه، فلم يمض غير ساعة حتى نزلت الطيور وعلق الشرك في الأنثى، فنفرت عنها جميع الطيور ومن جملتها ذكرها، ولم يعد لأنثاه فجاء الصياد وأخذ الطير الأنثى وذبحها، فانتبهت مرعوبة من منامها، وقالت:

"كل ذكر مثل هذا ما فيه خير والرجال جميعهم ما عندهم خير للنساء".(٨)

والحلم في الحكاية يمثل العنصر الثالث من عناصر بنائها الفني (المانع) الذي يحول دون لقاء البطلين، فالحلم أحدث خللاً نفسياً لدى الأميرة دنيا وحوّل نظرتها للأمور عن مسارها الطبيعي، فقد عممت الإدانة على جميع الذكور نتيجة رؤيتها نموذجاً ذكرياً سلبياً اتسم سلوكه بالنذالة تجاه أنثاه.

وتقوم الأحلام بدور في دفع الأحداث وهي تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها وهي دالة على قدرية المصير.

والمانع يعطل مسار الحدث على النحوالطبيعي، ولكنه لا يوقعه بل ينحو به منحى مختلفاً يعمل على تخطي أقصى حد من التباعد بين البطلين، بحيث يبدو من المستحيل تماماً أن يتمكن الشخصان من الالتقاء دون تدخل خارجي يحيطهما بوجودهما المتبادل.

هذا التدخل الخارجي هو (الوسيط)، ويتميز بتمتعه بكل المتطلبات التي تسهل له دوره في تحقيق الوصال بين البطلين، والوسيط في حكايتنا موضع البحث

العجوز دادة الأميرة ست دنيا، وهي بطبيعة عملها على علاقة قريبة بالبطلة تسمح لها بإقامة جسر تواصل بين البطل والبطلة، إلى جانب تمتعها بالخبرة والدهاء اللذين يمكناها من أداء مهمتها.

ويظهر الوسيط في السرد بمجرد وصول البطل إلى أرض المحبوبة، فيصل تاج الملوك إلى جزائر الكافور متخفياً في زي تاجر مساعده في ذلك عزيز الذي ذهب إلى المكان من قبل ورأى ست دنيا، ويتم اللقاء الأول بين العجوز وتاج الملوك في دكانه، وتعجب بحسنه وجماله، ويبدأ التعارف بينهما وتوضع أول لبنة لجسر التواصل بين البطلين، فتقول العجوز لتاج الملوك:

"ما الذي جئت به معك من القماش؟ فأرني شيئاً مليحاً، فإن المليح لا يحمل إلا المليح، فلمّا سمع تاج الملوك كلامها خفق قلبه، ولم يفهم معنى كلامها

فغمزه عزيز بالإشارة، فقال لها تاج الملوك: عندي كل ما تشتهين من الشيء الذي لا يصلح إلا للملوك وبنات الملوك، فلمن تريدين حتى أقلب عليك ما يصلح لأربابه؟ وأراد بذلك الكلام أن يفهم معنى كلامها، فقالت له: أريد قماشاً يصلح للسيدة دنيا بنت الملك شهرمان".(٩)

ويكشف الحوار عما تتمتع به هذه العجوز من خبرة ودراية بأحوال المحبين وجرأة في السعي للتوفيق بين الملاح، فقالت له العجوز:

"أعوذ بوجهك المليح برب الفلق، إن وجهك مليح وفعلك فليح، هنيئاً لمن تنام في حضنك، وتضم قوامك الرجيح وتحظى بوجهك الصبيح، وخصوصاً إذا كانت

صاحبة حسن مثلك، فضحك تاج الملوك حتى استلقى على قفاه، ثم قال: يا قاضي الحاجات على أيدي العجائز الفاجرات".(١٠)

وتبدأ العجوز في أداء مهمتها بالسعي لتحقيق الوصل بين المحبين، فتخبر سيدتها دنيا بأمر تاج الملوك، وتستعرض أمامها القماش الذي اشترته منه، وتحدثها عنه بنبرة ترغيبية:

"قالت لها: يا دادتي إن هذا قماش مليح ما رأيته في مدينتنا، فقالت العجوز: يا سيدتي إن بائعه أحسن منه، كأنه رضوان فتح أبواب الجنان فخرج منها التاجر الذي يبيع هذا القماش، وأنا اشتهي في هذه الليلة أن يكون عندك وينام بين نهودك، فإنه فتنة لمن يراه، وقد جاء مدينتنا بهذه الأقمشة لأجل الفرجة".(١١)

وتضحك الأميرة دنيا لكلام العجوز وتتجاوب مع دهائها فتبدو أكثر منها دهاءً حين تقول لها:

"هل سألتيه إن كان له حاجة يعلمنا بها فنقضيها له، فقالت العجوز وقد هزت رأسها: حفظ الله فراستك والله إن له حاجة، وهل أحد يخلو من حاجة؟ فقالت لها السيدة دنيا: اذهبي إليه وسلمي عليه وقولي له شرفت بقدومك مدينتنا ومهما كان لك من الحوائج قضيناه لك على الرأس والعين".(١٢)

ويستشف من حديث الأميرة دنيا ترحيبها بالوصال الذي تسعى العجوز إلى تحقيقه، ولكن سرعان ما يتحول هذا الترحيب إلى رفض عنيف عند وصول أول مكتوب من تاج الملوك على يد العجوز، حتى إنها تريد قتله لولا مخافتها من الله.

وقد يكون هذا التناقض في موقفها مرجعه إلى عدم توازنها النفسي الذي أصيبت به نتيجة الحلم الذي رأته، فمسايرتها لحديث العجوز رغم إدراكها ما تعنيه من ترغيب في الوصال مع تاج الملوك يتفق مع سلوك الأنثى الطبيعي حين تحس برغبة الآخر فيها، لكنها سرعان ما يتبدل حالها من الموافقة إلى النفور حين تستشعر أن ذكراً يحاول اقتحام قلبها، فتطفو الصورة السلبية للذكر التي رسخها المنام في باطنها وتستنفر مشاعر البغض للرجال بداخلها، ويخرج كل ذلك في هذه الصورة من العنف.

"وتبدو وظيفة الحلم هنا في أنه يحيط علماً ويسد الطريق أمام أي تطور يمكن أن يحول دون التقاء الشخصين اللذين يقضي مصيرهما بالوصل بينهما، فالحلم يتدخل فجأة وبصفة فورية تماماً كما تتدخل الجان، وذلك لإعطاء معلومة تحوي المعنى وتعيد توجيه الحكاية في الوقت نفسه، وهذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الحلم نقطة الاتصال بين المعنى والأحداث".(١٣)

ولأن الوسيط يتمتع بالإصرار والتحدي في تحقيق هدفه وإلا توقف السرد، فهو المحرك للأحداث، لذلك نجد العجوز أكثر إصراراً على إنجاح مساعيها رغم الإحباط الذي يقابلها في كل مرة من الأميرة دنيا، ونتلمس ذلك في حديثها لتاج الملوك بنبرة التحدي والعناد والثقة أيضاً حين تقول:

"وإن لم أجمع بينكما فليس في حياتي فائدة، وأنا قد قطعت عمري في المكر والخداع حتى بلغت التسعين من الأعوام، فكيف أعجز عن الجمع بين اثنين في الحرام؟!".(١٤)

ويبلغ بها العناد حد الهلاك، فبوصول المكتوب الثالث للأميرة دنيا، تطلب من جواريها أن ينهالوا عليها ضرباً بالنعال، ويلقونها جثة هامدة خارج القصر، فتشكو لتاج الملوك ما وقع لها، وهي في شكواها لا تتخلى عن نبرة التحدي:

"طب نفساً وقر عيناً، فإني لا أزال أسعى حتى أجمع بينك وبينها، وأوصلك إلى هذه العاهرة التي أحرقتني بالضرب".(١٥)

ويتطلب التنظيم الحدثي لبنية الحكاية تواجد الوسيط إلى نهاية الحكاية، فوجوده يصل بالحكاية إلى غائيتها، ويتحقق الوصل بين البطلين، لذلك تستدعي الأميرة دنيا العجوز رغم غضبها الشديد من أفعالها لتصاحبها أثناء تنزهها في البستان، وهي لا تخرج إلا بالعجوز، فأرسلت إليها وطيبت خاطرها.

وتكنيك الحكاية يفرض علاقة الملازمة بين الوسيط (العجوز)، والبطلة (دنيا) فالأميرة لا تخرج إلا مع العجوز. وتستجيب العجوز لرغبة الأميرة دنيا مستغلة الفرصة لتواصل خطتها فتقول لها: "سمعاً وطاعة، ولكن أريد أن أذهب إلى بيتي، وألبس أثوابي، وأحضر عندك".(١٦)

وتذهب إلى تاج الملوك وتشير عليه بدخول البستان في الوقت الذي تتنزه دنيا فيه، وهدفها من ذلك أن تقع عين الأميرة على تاج الملوك، فترى جماله ويتعلق قلبها بمحبته، "فإن المحبة أعظم أسباب الاجتماع".(١٧)

ويستفسر تاج الملوك من العجوز عن سبب بغض الأميرة للرجال، فتكشف له الأمر، وتحكي له الحلم الذي رأته الأميرة ودفعها إلى كره الرجال. ويحكي تاج الملوك لوزير أبيه ما سمعه من العجوز، فيفكر في مساعدته.

ويمدنا الحكي بوسيط ثانٍ يستكمل ما بدأته العجوز (كوسيط أول) للجمع بين البطلين مع اختلاف آليات المساعدة، فإذا كانت العجوز اعتمدت في تخطيطها على المكر والحيلة، فإن الوزير يستعين بالفن لعلاج الموقف وإعادة التوازن لنفس الأميرة دنيا وإصلاح ما أفسده الحلم بداخلها، وتتجاوز المانع المعطل لحركة الحكي.

"وبينما تلجأ شهرزاد إلى مواجهة الواقع وتفكيكه وإعادة تكييفه من خلال الحكي ليلاً، فإن الوزير يلجأ إلى أدوات الملكة نفسها، التخيل من خلال التصوير".(١٨)، فيطلب من البستاني المقيم بقصر الأميرة أن يحضر مبيِّضاً نقَّاشاً ويطلب منه قائلاً:

"اعمل في صدر هذا الإيوان آدمي صياد كأنه نصب شركه، وقد وقعت فيه حمامة، واشتبكت بمنقارها في الشرك، فلمّا نقش النقاش جانباً، وفرغ من نقشه، قال له الوزير افعل في الجانب الآخر مثل الأول، وصوّر صورة الحمامة في الشرك، وأن الصياد أخذها ووضع السكين على رقبتها، واعمل في الجانب الآخر صورة جارح كبير قد قنص ذكر الحمام، وأنشأ فيه مخالبه ففعل ذلك".(١٩)

"إن الصورة في القصة الموازية، وكذلك الحكي في القصة الإطار، يلجأن إلى التخييل بصفته تجميلاً للحياة، وإعادة ترتيب لها، وكلاهما ينهضان بالفن بديلاً للقطيعة والجفاف والبور، ويأتيان بالثنائية الممكنة على أنها منتجة للحب والجنس والحياة، فالثنائية الممكنة هي بديلة التضاد والقطيعة في ألف ليلة وليلة، وبموجبها يجري فك الاشتباك والتغاير السلبي من خلال الفن. وكلما امتدت الفنون

الأخرى داخل الحكي، أو استعانت به، كلما تحقق الانفراج الأوسع باتجاه الممكن بديلاً للمستحيل".(٢٠)

وتذهب الأميرة دنيا إلى البستان بصحبة العجوز التي تسارقها الحديث حتى تصل بها إلى نقطة الهدف أي الرسم الذي نقش بداخل البستان ليعيد تفكيك المنام، ويعيد تشكيله من جديد، وليكون الإجابة على رسوم منديلها التي توقد الرغبة لدى الآخرين، "ثم دخلت القصر وتفرجت على نقشه، وأبصرت الطيور والصياد والحمام، فقالت سبحان الله إن هذه صفة ما رأيته في المنام، وصارت تنظر إلى صور الطيور والصياد والشرك وتتعجب، ثم قالت: يا دادتي إني كنت ألوم الرجال وأبغضهم، ولكن انظري الصياد، وكيف ذبح الطير الأنثى وتخلص من الذكر وأراد أن يجيء إلى الأنثى ويخلصها، فقابله الجارح وافترسه".(٢١)

لقد نجح الفن في معالجة الأميرة واستعادة توازنها النفسي، وكأن شهرزاد تقدم نظرية في التحليل النفسي. ورغم أن ألف ليلة وليلة "قد تشكلت عبر عصور وقرون واكتملت صورتها المعروفة لنا الآن قبل ميلاد التحليل النفسي والعلوم الإنسانية بعامة، فإننا نجد فيها ذلك الحدس العميق بأعمق أعماق النفس البشرية، كما نجد فيها البرهان الساطع على أن أخطر ما في الوجود الإنساني هو اللغة والكلام".(٢٢)

إننا نرى في حكايات شهرزاد جلسات للعلاج النفسي تقوم فيه بدور المحلل النفسي لتعالج (شهريار) مع الاختلاف، ففي جلسات التحليل النفسي يتحدث المريض ويكون حديثه خطوة على طريق الشفاء وينصت المحلل متخذاً دور

المستمع، أما في ألف ليلة ينعكس الأمر، فتتحدث شهرزاد وينصت شهريار، ومع ذلك يتحقق لشهريار الشفاء عندما ينصت إنصاتاً صادقاً.

وتعمد شهرزاد إلى أن يجيء شفاء الأميرة دنيا على يد الوزير (الرجل)، الذي يتميز بالحكمة والمعرفة وتقدير الفن، لإرساء حقيقة هامة في ذهن شهريار ومجتمعه الذكوري، وهي أن ما أفسده المجتمع بقيمه الذكورية في التكوين النفسي للأنثى، لا يمكن إصلاحه إلا بإدراك قيمة الفن في تعديل مسار الإنسانية وتوازنها. وهو ما فعلته شهرزاد حين اتخذت من الحكي وسيلة لإبراء شهريار من جرحه.

وتستعيد الأميرة دنيا توازنها النفسي لتستعيد الحكاية أيضاً هذا التوازن، وتقع في عشق تاج الملوك بمجرد رؤيته في البستان، وتنقلب الأوضاع فنجد الأميرة هي التي تسعى لنيل الوصال بتاج الملوك، وتطلب من العجوز أن تساعدها في ذلك، وتتحقق رغبتها، وتتحقق غائية الحكاية ويكتمل بناؤها، "ولا يصبح المنام مزدوج الأداء دون هذا الاستكمال الذي يحققه التئام الجرح، تماماً كما أن الحكايات الشهرزادية تؤدي دوراً مماثلاً إزاء المستقبل أو شهريار، إذ مهما قيل عن فعل التناقض والأضداد في الحكايات، فإن توليدات هذا الفعل تؤدي دائماً إلى المصالحة أو بديلها".(٢٣)

(الحب من ا لنظرة الأولى)

يقول ابن حزم في باب من أحب من نظرة واحدة:

"وكثيراً ما يكون لصوق الحب بالقلب من نظرة واحدة، وهو ينقسم قسمين، فالقسم الواحد مخالف للذي قبل هذا، وهو أن يعشق المرء صورة لا يعلم من هي ولا يدري لها اسماً ولا مستقراً..."(٢٤)

"والقسم الثاني مخالف للباب الذي يأتي بعد هذا الباب إن شاء الله، وهو أن يعلق المرء من نظرة واحدة جارية معروفة الاسم والمكان والمنشأ، ولكن التفاضل يقع في سرعة الفناء وإبطائه، فمن أحب من نظرة واحدة وأسرع العلاقة من لمحة خاطرة فهو دليل على قلة الصبر، ومخبر بسرعة السلو، وشاهد الطرافة والملل. وهكذا في جميع الأشياء: أسرعها نمواً أسرعها فناءً، وأبطؤها حدوثاً أبطؤها نفاذاً".(٢٥)

ومن أمثلة القسم الأول الذي يعشق صورة لا يعلم من هي ولا يدري لها اسماً ولا مستقراً في حكايات ألف ليلة وليلة:

١- حكاية (إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة)

٢- حكاية (سيف الملوك وبديعة الجمال).

ومن أمثلة القسم الثاني الذي يعشق من نظرة واحدة جارية معروفة الاسم والمكان: ١- حكاية (علي بن بكار مع شمس النهار).

٢- حكاية (أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام).

٣- حكاية (من نوادر هارون الرشيد مع الشاب العماني).

٤- حكاية (مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف).

٥-حكاية (أبي الحسن الخراساني الصيرفي مع شجرة الدر).

٦- حكاية (حسن الصائغ البصري).

٧- حكاية (الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس).

****

(الكلمة المفتاح)

تتميز البنية الحكائية لقصص الحب من أول نظرة بما يطلق عليه الكلمة المفتاح "وقد ابتكر هذا المصطلح مارتين بوبر **martin buber** وفرانز روزينتسفايج **franz rosenweig** وطبقاه في حقل الدراسات النصية الإنجيلية، بحيث يعني "تكرار الكلمات المقصود" في قطعة أدبية ما.

"إن الكلمة المفتاح تُعبِّر عادة عن موضوع أساس أو موتيف مهم في قصة من القصص، بحيث يهيىء تكرار هذه الكلمة للموضوع أن يفرض نفسه على انتباه القارىء شيئاً فشيئاً".(٢٦)

وإذا ما ذهبنا لرصد الجملة المفتاح في هذا النوع من الحكايات نجدها جملة "نظر إليها نظرة فأعقبتها ألف حسرة"، وتهيىء هذه الجملة القارىء لانتظار ما سيقع من أحداث. فنرى الأحبة والحبيبات يعشقون حبيباتهم وأحبتهم، حالاً، ومنذ النظرة الأولى، منذ سماع أول نغم من الصوت، ومنذ أول إيحاء بوجودهم. ولكن ماالنتيجة التي تترتب على هذه النظرة؟ إنها ألف حسرة كما تشير الجملة المفتاح، فالجملة تعمل على تلخيص أحداث الحكاية منذ بدايتها، لكنها لا تفقد الحكاية جاذبيتها، بل إنها تساهم في جذب انتباه القارىء لسماع ما تنطوي عليه الجملة من تفاصيل للأحداث. وتتمثل حسرة المحب فيما يراه من تداعيات هذه النظرة، فهذا عزيز تقع عينه على صاحبة المنديل الذي وقع عليه أثناء جلوسه على مصطبة ليستريح فانطلقت في قلبه النار وزاد به الاستعار قائلاً وهو يروي حكايته "وأعقبتني النظرة ألف حسرة".(٢٧)

ولا تنحصر الحسرة التي أصابت عزيز في نار الوجد والاشتياق للقاء هذه المحبوبة، بل إنها تنمو وتتشابك لتصل إلى حد المأساة، حين تنتقم محبوبته منه غيرة لهجرها وتزوجه بأخرى، فتقطع عضو ذكورته، ويعيش بقية عمره محسوراً على فقدانه لرجولته.

وهاهو مسرور التاجر عندما يرى زين المواصف يطير عقله، ويصبح متحيراً من أمره، وينشد الشعر، "فلمّا سمعت زين المواصف شعر مسرور نظرت له نظرة أعقبته ألف حسرة وسلبت بها عقله ولبه".(٢٨)

ويجاهد مسرور نفسه ويلتحف بالصبر والكتمان محدثاً نفسه: "ما للبلية إلا الصبر"، وحين يستشعر زوج زين المواصف حقيقة مشاعرهما يرحل بزوجته، فيكابد مسرور حسرة فراق المحبوبة، ويلازم ركبها وهو يبكي وينتحب "وهي تستعطفه في أن يرجع قبل الصباح خشية من الافتضاح، فتقدم إلى الهودج وودعها ثاني مرة، وغشي عليه ساعة زمانية.

فلمّا أفاق وجدهم سائرين، فعند ذلك رجع مسرور إلى دار زين المواصف وهو في غاية الاشتياق، فرآها خالية من الإطناب موحشة من الأحباب، فبكى حتى بلّ الثياب وغشي عليه، وكادت أن تخرج روحه من جسده وقد غشي عليه ساعة من الزمان، فلمّا أفاق قام وتوجه إلى منزله، وصار متحيراً من أجل ذلك باكي العين، ولم يزل على هذا الحال مدة عشرة أيام".(٢٩)

وها هي الجارية أنيس الجليس ترغب في رؤية ابن سيدها الذي تشيع حوله الأقاويل "إنه ما خلا بصبية في الحارة إلا واقعها والله إني أشتهي أن أنظره ثم إنها نهضت على قدميها وهي بأثر الحمّام وتقدمت جهة باب المقصورة ونظرت إلى علي

نور الدين فإذا هو صبي كالبدر في تمامه فأورثتها النظرة ألف حسرة ولاحت من الفتى التفاتة إليها، فنظرها نظرة أورثته ألف حسرة، ووقع كل منهما في شرك هوى الآخر".(٣٠)

ولأن الجارية أنيس الجليس اشتراها والد علي نور الدين وزير السلطان بعشرة آلاف دينار أعطاها له السلطان ليتخير له جارية ما رأى جمالها أحد من قبل، فلمّا رآها علي نور الدين ووقع في غرامها، لم يتمالك رغبته، وفضّ بكارتها، وهو بفعلته هذه أوقع بأبيه في مأزق، فيقول لزوجته بعدما علم بفعلة ابنه:

"أما تعلمين أن وراءنا عدواً يقال له المعين بن ساوى، ومتى سمع بهذا الأمر تقدم إلى السلطان وقال له: إن وزيرك الذي تزعم أنه يحبك أخذ منك عشرة آلاف دينار، واشترى بها جارية ما رأى أحد مثلها، فلمّا أعجبته قال لابنه خذها أنت أحق بها من السلطان، فأخذها وأزال بكارتها، وها هي الجارية عنده، فيقول الملك: تكذب، فيقول للملك: عن إذنك أهجم عليه وآتيك بها، فيأذن له في ذلك، فيهجم على الدار ويأخذ الجارية ويحضرها بين يدي السلطان، ثم يسألها فما تقدر أن تنكر، فيقول له: يا سيدي أنت تعلم أني ناصح لك، ولكن ما لي عندكم حظ، فيمثل بي السلطان والناس كلهم يتفرجون عليّ وتروح روحي".(٣١)

وقد وقع ما توقعه والد علي نورالدين، فبعد وفاته أنفق الفتى جميع الأموال التي تركها له أبوه، وتنكر له الرفاق، ولم يجد مخلصاً بجانبه سوى جاريته أنيس الجليس التي اقترحت عليه أن يبيعها في السوق لينتفع بثمنها وتفك ضيقته.

وعندما يعرضها للبيع يظهر المعين بن ساوى عدو والده ليشتري الجارية بأقل من ثمنها، وهو يعلم أنها اشتريت بعشرة آلاف دينار، ويرفض الفتى بيعها له،

ويذيقه من الضرب الكثير، فيقرر المعين بن ساوى الانتقام منه، فيكيد له عند السلطان حتى يأمر السلطان بضرب عنقه. ويتمكن علي نور الدين من الهرب مع الجارية وتسير الأحداث في صالحه حتى إنه يُنقذ من الموت بأمر من الخليفة، وقد أوشك السيَّاف على ضرب عنقه.

وغالباً ما تخطوا المرأة الخطوة الأولى، ودون تحفظ أو شعور بالذنب أو تردد ويدفعهم الانجذاب الجنسي دون مقدمات إلى الارتماء باتجاه الآخر وما يحملونه من حب يربطهم الواحد بالآخر ربطاً قوياً.

فالبنسبة إلى الحبيب، يتحول الآخر قطعة منه كما نرى في حكاية (أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام) نشاهد ابنة الوزير التي تُسمى الورد في الأكمام لفرط رقتها وهي تجلس في الشباك لتتفرج على لعب الكرة، "فبينما هم في اللعب إذ لاحت منها التفاتة، فرأت بين العسكر شاباً لم يكن أحسن منه منظراً، ولا أبهى طلعة، نير الوجه، ضاحك السن، طويل الباع، واسع المنكب، فكررت فيه النظر مراراً، فلم تشبع منه النظر، فقالت لدادتها: ما اسم هذا الشاب المليح الشمائل الذي بين العسكر؟ فقالت لها: يا بنتي الكل ملاح فمن هو فيهم؟ فقالت لها: اصبري حتى أشير لك عليه، ثم أخذت تفاحة ورمتها عليه، فرفع رأسه، فرأى ابنة الوزير في الشباك كالبدر في الأفلاك، فلم يرد إليه طرفه إلا وهو بعشقها مشغول الخاطر".(٣٢)

وتستعين الورد في الأكمام بدادتها لتطفىء لهيب الغرام الذي اشتعل في قلبها فتنصحها دادتها قائلة لها:

"يا سيدتي إني لك من الناصحات، وعليك من الشفيقات، اعلمي أن الهوى شديد، وكتمانه يذيب الحديد، ويورث الأمراض والأسقام، وما على من يبوح بالهوى ملام، فقالت لها الورد في الأكمام: يا دادتي وما دواء الغرام؟ قالت: دواؤه الوصال، قلت: وكيف يوجد الوصال؟ قالت: ياسيدتي يوجد بالمراسلة ولين الكلام، وإكثار التحية والسلام، فهذا يجمع بين الأحباب، وبه تسهل الأمور الصعاب، وإن كان لك أمر يا مولاتي، فأنا أولى بكتم سرك، وقضاء حاجتك وحمل رسالتك".(٣٣)

وتتم المراسلة بين الحبيبين إلى أن يكتشف أمرهما، ويقرر والدا الفتاة التفريق بينهما، وينأيان بابنتهما إلى جبل الثكلى، وقد سُمي بهذا الاسم لصعوبة الوصول إليه حيث يبني لها والدها قصراً منيعاً ويجعلها فيه.

ولكن أنس الوجود يتغلب على كل هذه العراقيل التي وضعها الأب لتحول دون لقائه بالفتاة، وتسير الأحداث في صالحه حتى يلتقي بحبيبته، ويتدخل الملك حين يعلم بحبهما فيزوجهما.

"ولكن الرغبة تأخذ دوماً مكانها بدءاً من لحظة الاستسلام لغواية الحواس ويعمل الشبق على انتهاك كل الادعاءات المألوفة ليحقق مأرباً واحداً النشوة".(٣٤)

ونلمس ذلك بوضوح في هذا المشهد من حكاية (قمر الزمان بن الملك شهرمان)، فعندما خرج الأمجد ابن الملك قمر الزمان يتفرج في المدينة، صادف في طريقه امرأة ذات حسن وجمال، "فلمّا رأته رفعت القناع عن وجهها وغمزته بحواجبها وعيونها، وغازلته باللحظات، وقد لعبت به أيدي الصبابات، فأشار لها وأنشد هذه الأبيات ...".(٣٥)

وتخلع المرأة عن نفسها رداء الحياء، لتستسلم هي والحبيب لرغبات الحواس "فلمّا سمع منها الأمجد هذا الكلام، قال لها: أتجيئين عندي أو أجيء عندك، فأطرقت برأسها حياء إلى الأرض، وتلت قوله تعالى الرجال قوامون على النساء بما فضّل بعضهم على بعض، ففهم الأمجد إشارتها ... وعرف أنها تريد الذهاب معه حيث يذهب، فالتزم لها بالمكان، وقد استحى أن يروح بها عند الخيَّاط الذي هو عنده، فمشى قدامها ومشت خلفه.

ولم يزل ماشياً بها من زقاق إلى زقاق، ومن موضع إلى موضع، حتى تعبت الصبية وقالت له: يا سيدي أين دارك؟ فقال لها قدام وما بقي عليها إلا شيء يسير، ثم انعطف بها في زقاق مليح، ولم يزل ماشياً فيه وهي خلفه حتى وصل إلى آخره، فوجده غير نافذ، فقال لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، ثم التفت بعينه، فرأى في صدر الزقاق باباً كبيراً بمصطبتين، ولكنه مغلق، فجلس الأمجد على مصطبة وجلست المرأة على مصطبة، ثم قالت له: يا سيدي ما الذي تنتظره؟ فأطرق برأسه إلى الأرض مليا، ثم رفع رأسه وقال لها: أنتظر مملوكي فإن المفتاح معه، وكنت قد قلت له هيىء لنا المأكول والمشروب وصحبته المدام حتى أخرج من الحمّام، ثم قال في نفسه: ربما يطول عليها المطال فتروح إلى حال سبيلها وتخلّيني في هذا المكان.

فلمّا طال عليها الوقت، قالت له: يا سيدي إن المملوك قد أبطأ، ونحن قاعدون في الزقاق، ثم قامت الصبية إلى الضبة بحجر، فقال لها الأمجد: لا تعجلي واصبري حتى يجيء المملوك، فلم تسمع كلامه، ثم ضربت الضبة بالحجر فقسمتها نصفين، فانفتح الباب، فقال لها: وأي شيء خطر لك حتى فعلت هكذا؟ فقالت له: يا سيدي أي شيء جرى أما هو بيتك؟ فقال: نعم، ولكن لا يحتاج إلى كسر الضبة،

ثم إن الصبية دخلت البيت، فصار الأمجد متحيراً في نفسه خوفاً من أصحاب المنزل، ولم يدر ماذا يصنع، فقالت له الصبية: لم لا تدخل يا سيدي يا نور عيني وحشاشة قلبي؟ قال لها: سمعاً وطاعة، ولكن قد أبطأ عليّ المملوك، وما أدري هل فعل شيئاً مما أمرته به أم لا؟ ثم إنه دخل معها وهو في غاية ما يكون من الهم خوفاً من أصحاب المنزل، فقالت: يا سيدي مالك واقفاً هكذا؟ ثم شهقت شهقة وأعطت الأمجد قبلة مثل كسر اللون، وقالت له: يا سيدي إن كنت مواعد غيري فأنا أشد ظهري وأخدمها، فضحك الأمجد عن قلب مملوء بالغيظ، ثم طلع وجلس وهو ينفخ، وقال في نفسه: يا قبلة الشوم إذا جاء صاحب المنزل".(٣٦)

فالانجذاب الجنسي يمكن أن يكون إيجابياً أو سلبياً فالمرأة في المشهد السابق تتقدم دائماً وتتصرف بإيجابية غير آبهة بشيء سوى أن تحقق رغبتها، لذلك نراها لا تقيم اعتباراً لاحتشام الروح ولا تتمسك بالتقاليد الأخلاقية التي تمثل لها عائقاً يحول دون الوصول إلي لذتها المنشودة.

كما أننا نلمس هذا الافتعال الأخلاقي حين يسألها الأمجد أتجيئين أنت أم أجيء أنا، فتجيب في دهاء الخبيرات، وليس حياء النساء كما نص المشهد "فأطرقت برأسها حياءً إلى الأرض".

ولأنها تتمتع بالجاذبية تعرف كيف تطرز من الكلمات والرموز نسيجاً تتمايل فيه جميع أنواع الألوان، فهي تنادي محبوبها بنور عينها وحشاشة قلبها، وتستدعي الآية الكريمة "الرجال قوامون على النساء" لتوحي للآخر بالرغبة في الذهاب معه، كما أنها تستعين بالشهقات وجميع ما لديها من إمكانيات

لاستمالته وتحقيق هدفها، فالجذَّاب لاعب قبل كل شيء وهو يتحدى في لعبته المستحيل باستمرار.

وزين المواصف محبوبة مسرور تتمتع بقدر كبير من هذه الجاذبية، وهي توظفها لتتملك قلب مسرور وتتأكد من محبته، وهذا المشهد يبين مدى قدرتها على جذب الآخر وتحريكه وفقاً لهواها ورغبتها وكأنه قطعة من الشطرنج.

"لمّا أمرت بإحضار الشطرنج أحضروه بين أيديهما، فلمّا رآه مسرور حار فكره، فالتفتت إليه زين المواصف وقالت له: هل أنت تريد الحمر أم البيض؟ فقال: ياسيدة الملاح، وزين الصباح، خذي أنت الحمر لأنهم ملاح ولمثلك أملح، ودعي لي الحجارة البيض، فقالت رضيت بذلك.

فأخذت الحمر وصفتها مقابلة البيض، ومدت يديها إلى القطع تنقل في الميدان، فنظر إلى أناملها، فرآها كأنها من عجين، فاندهش مسرور من حسن أناملها، ولطف شمائلها، فالتفتت إليه، وقالت: يا مسرور لا تندهش واصبر واثبت، فقال لها: يا ذات الحسن الذي فضح الأقمار، إذا نظرك المحب كيف يكون له اصطبار؟. فبينما هو كذلك؛ وإذا هي تقول له: الشاه مات، فغلبته عند ذلك. وعلمت زين المواصف أنه بحبها مجنون، فقالت له: يا مسرور لا ألعب معك يا مسرور إلا برهن معلوم وقدر مفهوم، فقال لها: سمعاً وطاعة، فقالت له: احلف لي واحلف لك أن كلاً منا لا يغدر صاحبه، فتحالفنا معا على ذلك، فقالت له: يا مسرور إن غلبتك أخذت منك عشرة دنانير، وإن غلبتني لم أعطك شيئاً، فظن أنه يغلبها، فقال لها: يا سيدتي لا تخشي في يمينك، فإني أراك أقوى مني في اللعب، فقالت له: رضيت بذلك.

وصارا يلعبان ويتسابقان بالبيادق وألحقتهم بالافزار وصفتهم وقرنتهم بالرخاخ، وسمحت النفس بتقديم الأفراس.

وكان على رأس زين المواصف وشاح من الديباج الأزرق، فوضعته عن رأسها، وشمرت عن معصم كأنه عمود من نور، ومرت بكفها على القطع الحمر وقالت له: خذ حذرك. فاندهش مسرور، وطار عقله، وذهب لبه، ونظر إلى رشاقتها ومعانيها، فاحتار وأخذه الانبهار، فمد يده إلى البيض، فراحت إلى الحمر، فقالت: يا مسرور أين عقلك الحمر لي والبيض لك؟ فقال لها: من ينظر إليك لا يملك عقله.

فلمّا نظرت زين المواصف إلى حاله، أخذت منه البيض وأعطته الحمر، فلعب بها، فغلبته، ولم يزل يلعب معها وهي تغلبه، ويدفع لها في كل مرة عشرة دنانير.فلمّا عرفت زين المواصف أنه مشغول بهواها، قالت له: يا مسرور ما بقيت تنال مرادك إلا إذا كنت تغلبني كما هو شرطك، ولا بقيت ألعب معك في كل مرة إلا بمائة دينار، فقال لها: حباً وكرامة. فصارت تلاعبه وتغلبه وتكرر ذلك، وهو في كل مرة يدفع لها المائة دينار، وداما على ذلك إلى الصباح، وهو لم يغلبها أبداً.

فنهض قائماً على أقدامه، فقالت له: ما الذي تريد يا مسرور، قال: امضي إلى منزلي، وآتي بمالي لعلي أبلغ منك آمالي، فقالت له افعل ما تريد مما بدا لك، فمضى إلى منزله وأتاها بالمال جميعه".(٣٧)

فالجاذبية لا تحب المعاني المقروءة بسهولة، إنها لغة الرموز، وقد عرفت زين المواصف كيف تلاعب مسروراً جسدياً وعقلياً وعاطفياً، فسلبته ماله، وعقله، وروحه، بل ودينه الذي خرج منه ليسلم ويتزوج بها في نهاية الحكاية.

ويتشابه الأبطال المحبون في هذا النوع من القصص، وهذا التشابه يجعلهم أكثر انجذاباً لبعضهما فكل منهما يرى في الآخر مرآته. ففي حكاية (من نوادر هارون الرشيد مع الشاب العماني) نشاهد ما يتمتع به هذا الشاب من محاسن وظرف شمائل أخذت بنظر الخليفة هارون الرشيد، ويقع هذا الشاب في غرام جارية يراها لأول مرة وهو يصف للخليفة جمال الجارية قائلاً:

"ثم جئت إلى الشيخ، وكنا قد أمسينا، فسمعت ضجة عظيمة وأصواتاً عالية، فقلت له: ما الخبر؟ فقال لي الشيخ: إن هذه الليلة عندنا شهر الليالي وجميع الخلائق يتفرجون على بعضهم فيها، فهل لك أن تصعد على السطح وتتفرج على الناس؟ فقلت: نعم، وطلعت على السطح، فرأيت ستارة حسنة ووراء الستارة محل عظيم وفيه سدلة وعليها فرش مليح، وهناك صبية تدهش الناظرين حسناً وجمالاً، وقداً واعتدالاً، وبجانبها غلام يده على عنقها، وهو يقبلها.

فلمّا رأيتهما يا أمير المؤمنين لم أملك نفسي، ولم أعرف أين أنا لما بهرني من حسن صورتها، فلمّا نزلت سألت الجارية التي أنا عندها، وأخبرتها بصفتها فقالت: مالك ومالها؟ فقلت: واللّٰه إنها أخذت عقلي، فتبسمت وقالت: يا أبا الحسن ألك فيها غرض؟ فقلت: أي واللّٰه، فإنها تملكت قلبي ولبي. فقالت هذه ابنة طاهر بن العلاء، وهي سيدتنا، وكلنا جواريها، أتعرف يا أبا الحسن بكم ليلتها ويومها؟ قلت: لا، قالت: بخمسمائة دينار، وهي حسرة في قلوب الملوك، فقلت: واللّٰه لأذهبن مالي كله على هذه الجارية، وبت أكابد الغرام وطول ليلي ".(٣٨)

ويبر الشاب العماني بقسمه وينفق جميع ماله مقابل لقاء محبوبته، ولكنها أيضاً تبادله هذه المحبة العظيمة، لذلك تساعده على البقاء بجانبها حين تنفد أمواله فتقول له:

"اعلم أن أبي من عادته أنه إذا كان عنده تاجر وافتقر فإنه يضيفه ثلاثة أيام، ثم بعد ذلك يُخرجه فلا يعود إلينا أبداً، ولكن اكتم سرك واخف أمرك، وأنا أعمل حيلة في اجتماعي بك إلى ما شاء الله، فإن لك في قلبي محبة عظيمة.

واعلم أن جميع مال أبي تحت يدي، وهو لا يعرف قدره، فأنا أعطيك في كل يوم كيساً فيه خمسمائة دينار، وأنت تعطيه لأبي وتقول له: ما بقيت أعطي الدراهم إلا يوماً بيوم، وكل ما دفعته إليه فإنه يدفعه إليّ، وأنا أعطيه لك. وتستمر هكذا إلى أن شاء الله، فشكرتها على ذلك، وقبّلت يدها، ثم أقمت عندها يا أمير المؤمنين على هذه الحالة مدة سنة كاملة".(٣٩)

وتشابه المحبين لا يقتصر على التكوين الخارجي، بل يأتي مقروناً بالتشابه في التكوين النفسي، وهم يحافظون على هذه الرغبة التي تحفظ لهم جمالهم، فهي لا تنتهي أبداً، برغم القانون الذي يكافح لتحريمها، بل على العكس فإن القانون عندما يقف أمام الرغبة فإنها تتحداه.

وعندما تفضح الجارية أمر المحبين، وتكشف الحيلة يقوم والد الفتاة بطرد أبو الحسن العماني، ولأن الرغبة لا يقف أمامها قانون، فإن الفتاة تظل متعلقة بحبيبها إلى أن تمرض وتوشك على الموت.

ويحاول أبو الحسن العماني رؤية محبوبته، فهو أيضاً لم يبرح حقل الرغبة، فيطوف بمنزلها علّه يراها، ولكنه يجد الشباك قد انهدم، فسأل غلاما وقال له:

"ما فعل اللّه بالشيخ؟ فقال: يا أخي أنه قدم عليه في سنة من السنين رجل تاجر يقال له أبوالحسن العماني، فأقام مع ابنته مدة من الزمان، ثم بعد أن ذهب ماله أخرجه الشيخ من عنده مكسور الخاطر. وكانت الصبية تحبه حباً شديداً، حتى بلغت الموت، وعرفت أباها بذلك فأرسل خلفه في البلاد وقد ضمن لمن يأتي به مائة ألف دينار، فلم يره أحد، ولم يقع له على أثر، وهي الآن مشرفة على الموت، قلت: وكيف حال أبيها؟ قال: باع الجواري من عظم ما أصابه".(٤٠)

لقد تحول موقف الأب أمام رغبة ابنته، فأصبح باحثاً عن الفتى بعد أن كان طارداً له، جامعاً بينهما بعد التفريق.

ويتشابه الرجال المحبون في بذلهم المال من أجل محبوبتهم، كما تتشابه النساء المحبات في رسم الحيل وبذل المال من أجل المحبوب. فنرى مسرور التاجر يجود بماله عن طيب خاطر كما فعل الشاب العماني، فتلاعبه زين المواصف الشطرنج شريطة الحصول على أمواله وأملاكه إذا غلبته، ويرتضي ذلك بل إنه يستغرق في جمالها وحسنها إلى أن تتغلب عليه، وتسلبه جميع ماعنده، ثم إنها تلتفت إليه سائلة إياه:

"هل بقي معك شيء من المال تلعب به؟ فقال لها: وحق من أوقعني معك في شرك المحبة ما بقيت يدي تملك شيء من المال وغيره لا قليلاً ولا كثيراً، فقالت له: يا مسرور كل شيء أوله رضا لا يكون آخره ندامة، فإن كنت ندمت فخذ مالك واذهب عنا إلى حال سبيلك، وأنا أجعلك في حل من قبلي. فقال مسرور: وحق من

قضى علينا بهذه الأمور، لو أردت أخذ روحي لكانت قليلة في رضاك، فما أعشق أحداً سواك، فقالت له: يا مسرور حينئذ اذهب واحضر القاضي والشهود، واكتب لي جميع الأملاك والعقارات، فقال لها: حباً وكرامة".(٤١)

ويحضر مسرور القاضي والشهود في التو واللحظة، ويهب كل ما يملكه لزين المواصف دون أن تُمكنه من وصالها، ولكنها حين تتأكد من محبته تبادله العاطفة وترد عليه ما أخذته منه وتقول له:

"يا مسرور، كل من تمسَّك بدينه، وأكل خبزنا وملحنا، وجب حقه علينا، فخل عنك هذه الأمور، وأنا أرد عليك أملاكك وجميع ما أخذناه منك، فقال: يا سيدتي أنت في حل مما تذكرينه، وإن كنت غدرت في اليمين الذي بيني وبينك، فأنا أروح وأصير مسلماً".(٤٢)

إن زين المواصف تمتحن مسروراً قبل أن تقبل به عشيقاً، لأن العشق يعني في تقاليده أن يتناسى العاشق كل شيء أمام المعشوق، تختفي عنده الشهوات أمام التطلع إلى اللقاء.

****

الفضاء اللّذي لقصص الحب:

والفضاء الحكائي لهذا النوع من قصص الحب، هو فضاء لذّي، يحكمه نسيج من التهتك والمجون، وعدم التكلف، فالمحبان لا يجتمعان إلا إذا امتدت المائدة بألوان الطعام والشراب، وتحريك الأوتار، وقول الأشعار كما يبدو في هذا المشهد الذي يجمع بين مسرور ومعشوقته زين المواصف.

"ثم دخلت المقصورة ودعت بمسرور، فدخل عندها واحتضنها، وعانقها وقبّلها، وبلغ منها ما ظن أنه محال، وفرح بما نال من طيب الوصال، فعند ذلك قالت له زين المواصف: يا مسرور، إن مالك حرام علينا حلال لك، لأننا قد صرنا أحباباً، ثم أنها ردت عليه جميع ما أخذته من الأموال، وقالت له: يا مسرور، هل لك من روضة نأتي إليها ونتفرج عليها؟، قال: نعم، لي روضة ليس لها نظير.

ثم مضى إلى منزله، وأمر جواريه أن يصنعن طعاماً فاخراً، وأن يهيئن مجلساً حسناً وصحبة عظيمة، ثم أنه دعاها إلى منزله فحضرت، هي وجواريها، فأكلوا وشربوا وتلذذوا وطربوا، ودار بينهم الكاس والطاس، وطابت لهم الأنفاس، وخلا كل حبيب بحبيبه.

فقالت: يا مسرور، إنه خطر ببالي شعر رقيق أريد أن أقوله على العود، فقال لها: قوليه، فأخذت العود بيدها، وأصلحت شأنه، وحرّكت أوتاره، وحسّنت النغمات، وأنشدت تقول هذه الأبيات:

قد مال بي طرب من الأوتار وصفا الصبوح لنا لدى الأسحار
والحب يكشف عن فؤاد متيم فبدا الهوى يهتك الأستار
مع خمرة رقت بحسن صفاتها كالشمس تجلى في يد الأقمار
في ليلة جاءت لنا بسرورها تمحو بصفو شائب الأكدار

فلمّا فرغت من شعرها قالت: يا مسرور، أنشدنا شيئاً من أشعارك، ومتعنا بفواكه أثمارك فأنشد هذين البيتين:

طربنا على بدر يدير مدامة ونغمة عود في رياض مقامنا
وغنت قماريها ومالت غصونها سحيراً وفي أغنائها غاية المنى(٤٣)

وظل المحبان في تبادل للأشعار حتى الصباح، وقد وصلا إلى تمام النشوة والانشراح، وهما لا يشعران بالزمن، ولمّا ظهر الصباح خافا من الافتضاح، فذهبت إلى منزلها في صحبته.

وهذه الأشعار المتبادلة بين العاشقين تمثل خطاباً عن الوجد والصبابة، وتمثل الفاكهة خطاباً عن الشهوة واللذة. أما الخمر ووصفه فيمثل خطاباً عن غواية التحرر من قيد العقل والحكمة، أما العود فهو يمثل خطاباً عن الحنين إلى الوصل بعد الانقطاع، وتجتمع كل هذه الخطابات لتصب في خطاب أكبر هو خطاب إشباع الجسد.

"إن الشعر الذي يكشف -بنتوئه المتكرر في سياق الحكي- تصوراً ما عن العالم يشير إلى ذاكرة ثقافية تلعب -برغم بساطتها- دوراً مهماً في فهم معاني الجمال والرغبة والغواية والحكمة والبطولة والقدر، بل في تفسير تلك المعاني وتأويلها أحياناً."(٤٤)

ويتمدد الخطاب الإغوائي في قصص الحب ويتجاوز المحبين، ليجذب الأشخاص المحيطين بالمحبين، فالشيخ إبراهيم يستضيف علي نور الدين ومحبوبته أنيس الجليس بعد هروبهما من عساكر السلطان، فيغويانه بمشاركتهما في شرب الخمر رغم مقاطعته لها تمسكاً بمبادئه الدينية التي تلعن شاربها وساقيها وحاملها.

ويدور الحوار بين نور الدين ممثلاً لخطاب اللذة، والشيخ إبراهيم ممثلاً للخطاب الديني:

"ثم التفت علي نور الدين إلى الشيخ إبراهيم، وقال له: يا شيخ، ما عندك شيء من الشراب؟ لأن الناس يشربون بعد أن يأكلوا، فجاءه الشيخ إبراهيم بماء حلو بارد، فقال له علي نور الدين: ما هذا الشراب الذي أريده، فقال له: أتريد الخمر؟ فقال له نور الدين: نعم، فقال: أعوذ بالله منها إن لي ثلاثة عشر عاماً ما فعلت ذلك لأن النبي صلّى الله عليه وسلّم لعن شاربه وعاصره وحامله. فقال له نور الدين: اسمع مني كلمتين، قال: قل ما شئت، قال: إذا لم تكن عاصر الخمر ولا شاربه ولا حامله هل يصيبك من لعنهم شيء؟ قال: لا، قال: خذ هذين الدينارين، وهذين الدرهمين، واركب هذا الحمار، وقف بعيداً وأي إنسان وجدته يشتري فصح عليه، وقل له: خذ هذين الدرهمين واشتر بهذين الدينارين خمراً، واحمله على الحمار، وحينئذ لا تكون شارباً ولا حاملاً ولا عاصراً، ولا يصيبك شيء مما أصاب الجميع. فقال الشيخ إبراهيم وقد ضحك من كلامه: والله ما رأيت أظرف منك، ولا أحلى من كلامك، فقال له نور الدين: نحن صرنا محسوبين عليك، وما عليك إلا الموافقة، فائت لنا بجميع ما نحتاج إليه، فقال له الشيخ إبراهيم: ياولدي هذا كراري قدامك، وهوالحاصل المعد لأمير المؤمنين، فادخله وخذ منه ما شئت".(٤٥)

وينتهي الحوار بينهما بهيمنة الخطاب اللذّي، ويعود ذلك إلى قدرة المحبين على الإغواء، فعندما شاهدهما الشيخ إبراهيم بعد تناولهما الخمر وهما في غاية الفرح قال في نفسه:

"ما لي أقعد بعيداً عنهما؟ كيف أقعد عندهما وأي وقت اجتمع في قصرنا مثل هذين الاثنين اللذين كأنهما قمران؟ ثم إن الشيخ إبراهيم تقدم وقعد في طرف الإيوان".(٤٦)

لقد افتتن الشيخ إبراهيم بمنظر المحبين، لكنه لا يستطيع الفعل فيجنح إلى المشاركة فيه، فيهيء للمحبين فضاءً لذيّاً، ثم أنه ينادمهما ويتناول معهما الخمر متحرراً من الخطاب الديني، منغمساً في خطاب اللذة.

فها هي الجارية أنيس الجليس "ملأت قدحاً ونظرت إلى الشيخ إبراهيم، وقالت: بحياتي أن تأخذه وتشربه، ولا ترده، فاقبله واجبر خاطري، فمد الشيخ إبراهيم يده وأخذ القدح، فشربه وملأت له ثانياً ومدت إليه يدها به، وقالت له: يا سيدي بقي لك هذا، فقال لها: والله لا أقدر أن أشربه، فقد كفاني الذي شربته. فقالت له: والله لابد منه، فأخذ القدح وشربه، ثم أعطته الثالث فأخذه وأراد أن يشربه، وإذا بنور الدين همّ قاعداً ... فقال له: يا شيخ إبراهيم أي شيء هذا أما حلفت عليك من ساعة فأبيت وقلت إن لي ثلاثة عشر عاماً ما فعلته؟ فقال الشيخ إبراهيم وقد استحى: ما لي ذنب فإنما هي شددت عليّ، فضحك نور الدين وقعدوا للمنادمة".(٤٧)

ولا تترك أنيس الجليس الشيخ إبراهيم إلا بعدما يثمل، مردداً لذلك الخطاب اللذي الذي استنكره سابقاً في حواره مع نور الدين حول الخمر. وبينما يمر الخليفة الرشيد بالقصر مع وزيره جعفر "نظر من شباك القصر فرأى صبية وصبياً كأنهما قمران سبحان من خلقهما، ورأى الشيخ إبراهيم قاعداً وفي يده قدح، وهو يقول: يا سيدة الملاح الشرب بلا طرب غير فلاح، ألم تسمعي قول الشاعر:

أدرها بالكبير وبالصغير وخذها من يد القمر المنير
ولا تشرب بلا طرب فإني رأيت الخيل تشرب بالصفير (٤٨)

ويكتمل هذا المشهد الحافل بالغواية والإغراء واللذة المتحققة بإيقاد الشموع والقناديل فتستأذن الجارية الشيخ قائلة:

"يا شيخ إبراهيم عن إذنك هل أقوم وأوقد شمعة من هذا الشمع المصفوف، فقال لها قومي ولا توقدي إلا شمعة واحدة، فنهضت على قدميها وابتدأت من أول الشمع إلى أن أوقدت ثمانين شمعة. ثم قعدت وبعد ذلك قال نور الدين: يا شيخ إبراهيم وأنا أي شيء حظي عندك؟ أما تخليني أوقد قنديلاً من هذه القناديل؟ فقال له الشيخ إبراهيم: قم وأوقد قنديلاً واحداً، ولا تتناقل أنت الآخر. فقام وابتدأ من أولها إلى أن أوقد ثمانين قنديلاً، فعند ذلك رقص المكان، فقال لهما الشيخ إبراهيم وقد غلب عليه السكر: أنتما أخرع مني، ثم نهض على قدميه وفتح الشبابيك جميعاً وجلس معهما يتنادمون ويتناشدون الأشعار، وابتهج بهم المكان".(٤٩)

لقد تمكن السكر من الشيخ إبراهيم، فتحرر من قيود الشريعة، ومن بطش الخليفة إذا ما اكتشف هذا المشهد الحاصل في قصره الخاص، وبعد أن كان المشهد اللّذي سرياً، نهض على قدميه وفتح الشبابيك مبتهجاً مع المحبين بضوء الشموع والقناديل، وكأن الشيخ أصبح متوحداً بهما.

ويذهب الشيخ إبراهيم ليعود وفي يده عوداً، وهو من أساسيات المشهد اللذي، وينطوي العود كما أشرنا سابقاً على خطاب الحنين للوصل بعد الانقطاع، فتناولته أنيس الجليس وأصلحت أوتاره، "وضربت ضرباً يذيب الحديد ويفطن البليد وجعلت تنشد هذه الأبيات

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب دنيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا

غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر آمينا

ما الخوف أن تقتلونا في منازلكم وإنما خوفنا أن تأثموا فينا (٥٠)

ويقع الخليفة فيما وقع فيه الشيخ إبراهيم من فتنة المشهد اللذي، وخاصة بعد اكتمال أركانه، فيحدث جعفر بعد سماعه غناء الجارية قائلاً:

"يا جعفر عمري ما سمعت صوتاً مطرباً مثل هذا، فقال جعفر: لعل الخليفة ذهب ما عنده من الغيظ، قال: نعم ذهب، ثم نزل من الشجرة هو وجعفر، ثم التفت إلى جعفر وقال: أريد أن أطلع وأجلس عندهم، وأسمع الصبية تغني قدامي".(٥١)

إن الفضاء اللذي لقصص الحب يستقطب كل من يحوم حوله فلا يستطيع مقاومته، إنه فضاء الشهوة والرغبة والوصل والتحرر من قيود الأعراف والتقاليد والدين، والانغماس في نشوة الحب وما تستدعيه من مظاهر المجون والخلاعة والإغواء.

*****

(هوامش الفصل الثالث)

(١) ابن حزم، طوق الحمامة، ص١٠٦ .

(٢) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٩٨.

(٣) محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة- مركز النشر الجامعي ٢٠٠٠- ص٣٠.

(٤) ألف ليلة وليلة، ص٢٩٠.

(٥) المصدر السابق، ص٢٩١.

(٦) المصدر السابق، ص٢٩١ .

(٧) المصدر السابق، ص٢٩١.

(٨) المصدر السابق، ص٢٩٩.

(٩) المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(١٠) المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(١١) المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(١٢) المصدر السابق، ص ٢٩٦.

(١٣) جمال الدين بن شيخ، فصول م١٣،ع١، ص١٠٦.

(١٤) ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٢٩٩ .

(١٥) المصدر السابق، ص ٢٩٩.

(١٦) المصدر السابق، ص٣٠٠ .

(١٧) المصدر السابق، ص٣٠٠ .

(١٨) محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة، ص٣٣١.

(١٩) ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٣٠٠.

(٢٠) محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة، ص٣٣١.

(٢١) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٠٢.

(٢٢) فرج أحمد فرج، فصول، م١٢، ع١، ص١٢٩ .

(٢٣) محسن جاسم الموسوي، فصول، م١٢،ع١، ص٢٦.

(٢٤) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص ١٠٩ .

(٢٥) المصدر السابق، ص ١١٢ .

(٢٦) ديفيد بينولت، فصول م١٢، ع٢، ص ٤٠.

(٢٧) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٧٠ .

(٢٨) المصدر السابق، ج٤، ص٥٦ .

(٢٩) المصدر السابق، ج٤، ص٧٠.

(٣٠) المصدر السابق، ج١، ص١٢٨ .

(٣١) المصدر السابق، ج١، ص ١٢٩.

(٣٢) المصدر السابق، ج٢، ص٢٦٦.

(٣٣) المصدر السابق، ج٢، ص ٢٧٠،٢٦٦.

(٣٤) وليد منير، فصول ج١٢،ع١، ص٢١٠.

(٣٥) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٢٣.

(٣٦) المصدر السابق، ج٢، ص١٢٤.

(٣٧) ألف ليلة وليلة، ج٤، ص٥٧ .

(٣٨) المصدر السابق، ج٤، ص٢١٢ .

(٣٩) المصدر السابق، ج٤، ص٢١٥.

(٤٠) المصدر السابق، ج٤، ص٢١٨.

(٤١) المصدر السابق، ج٤، ص٥٨ .

(٤٢) المصدر السابق، ج٤، ص٦١.

(٤٣) المصدر السابق، ج٤، ص٦٣.

(٤٤) وليد منير، فصول م١٢،ع٢، ص٢٠١ .

(٤٥) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٧.

(٤٦) المصدر السابق، ج١، ص١٣٧.

(٤٧) المصدر السابق، ج١، ص١٣٨ .

(٤٨) المصدر السابق، ج١، ص١٣٩ .

(٤٩) المصدر السابق، ج١، ص١٣٨.

(٥٠) المصدر السابق، ج١، ص ١٤٠ .

(٥١) المصدر السابق، ج١، ص ١٤٠ .

الفصل الرابع

صورة الرجل في ألف ليلة وليلة

محتويات الفصل الرابع

- الرجل حاكماً.
- الرجل زوجاً.
- الرجل خصياً.

يلفت الانتباه أن كثيراً ممن تناولوا ألف ليلة وليلة بالدراسة، أدانوا صورة المرأة فيها، غير أن القليل منهم وجد في الليالي تمجيداً لصورتها، ومن هذه الآراء المتباينة، على سبيل المثال وليس الحصر:

تقول الدكتورة سهير القلماوى في دراستها الرائدة (ألف ليلة وليلة):

"والمرأة في كل صور هذا الدور (دور العاشقة) جارية، سواء أكانت ملكة أم جارية مشتراه من السوق. تكون بنت ملك تحارب وحبيبها خائف ومع هذا تناديه يا سيدي، وتخدمه كما تخدم مريم الزنارية نور الدين، وتباع وتشترى في أكثر القصص، فتكون صفات الجارية وتصرفاتها أقرب إلى واقعها"(١)

وأنا أختلف مع هذا الرأي، فالمرأة في الليالي وعلى اختلاف أدوارها كانت جارية لفظاً، سيدة فعلاً، على العكس من الرجل، فهي تناديه ياسيدي لفظاً، وهو عبد لها في جميع أدواره، تحركه كما تشاء ووقتما تشاء. حتى عندما تباع وتشترى فهي تملك زمام أمرها وهي التي تملي على مولاها أن يبيعها، وتختار من تباع له، كما فعلت تودد وأنيس الجليس وغيرهما.

ويقول الأستاذ أحمد حسن الزيات في تعليقه على مادة ألف ليلة وليلة:

"أسوأ ماسجلته ألف ليلة من ظلم الإنسان وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة؛ فإن حظها منكود، وصورتها فيه بشعة. كيف تنتظر من كتاب بُني على

خيانة المرأة أن ينصف المرأة؟ إن شهرزاد المسكينة إنما تسهر جفنها، وتكد ذهنها لتقص على الملك شهريار أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها والخطر عن بنات جنسها".(٢)

وأنا أرى أن شهرزاد لم تسهر جفنها، وتكد ذهنها كي تنقذ نفسها من الموت، فالحكاية الإطار تنفي ذلك، فشهرزاد تطوعت بالزواج من شهريار لتفتدي بقية الفتيات، وهي مسلحة بالمعرفة، التي أحسنت استخدامها بذكائها النادر، وهي تعي أن في إصلاح شهريار وشفائه من علله، إصلاح لهذا المجتمع العليل.

وترى الدكتورة فريال غزول أن حكايات ألف ليلة وليلة كرّست "نموذجاً سلبياً للمرأة، وخاصة من خلال الخيانات الزوجية، والشبق المرضي إلى حد مضاجعة الدببة والقرود، فكانت علاقات المرأة الجنسية بمرتبة الشذوذ والدعارة في كثير من الأحيان، حيث تسرد (ألف ليلة وليلة) من خلال الشفرة الشبقية لوحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم".(٣)

ومن الغرابة أن ننظر لفعل الخيانة نظرة أحادية، وكأنه فعل أنثوي فقط، متغافلين عن مشاركة الذكر، فالخيانة قاسم مشترك بين الذكر والأنثى، وقد بيَّنت في الفصل الثاني دوافع المرأة للخيانة، ولم أجد سبباً يدفع الرجل لها. فلماذا ندين المرأة ولا ندين الرجل؟!!.

أما عن معاشرتها للقرود والدببة فقد أوضح التحليل دوافعها لذلك. وأوضح حجم المأساة التي تعانيها المرأة نتيجة تجاهل الرجل لاحتياجاتها الجنسية، مما دفع بها إلي استبداله بالحيوانات، لا لأنها شاذة السلوك، بل رداً على ذلك التجاهل.

صوّرت ألفة الأدلبي كيف أثرت (ألف ليلة وليلة) بوصفها خلفية ثقافية سردية على رسم صورة سلبية للمرأة في وعي الذكورة (باستثناء صورة شهرزاد الذكية المثقفة الأنثى المعطاء، والوجه المشرق)، "إذ يتفتح الطفل المذكر على حكايات أمه أو جدته، ثم عندما يكبر يسمع الحكايات من السمّار في السهرات، وإذا شبّ وخرج إلى المقاهي سمعها من الحكواتي، ومن ثمّ ترسخ في ذهنه صورة مخيفة للمرأة التي إن رآها عجوزاً تخيلها توقد نار الفتن في كل مكان، وإن رآها كهلة تمثلت في خياله لصة شريرة كدليلة المحتالة، وإن رآها صبية جميلة فهي الخيانة بعينها".(٤)

وفي تقديري أن الوعي الذكوري السلبي للطفل الذكر، سيتكون من خلال رؤيته لصورة الرجل المنقوصة في الحكايات، فالملوك تحكمهم شهواتهم الجنسية والسلطوية، والأبطال يبكون وينقادون وراء رجل دين مخادع، والمحبون تسلب عقولهم بمجرد رؤيتهم لامرأة جميلة ويحاولون وصالها وهم على علم بأنها متزوجة، ويرتكبون الخيانة في بيوت أصدقائهم. والرجل الذي تقوده شهوته فيقبل القيام بدور الديك، والزوج المغفل الذي يدفع امرأته للخيانة بدون قصد.

إن صورة المرأة في ألف ليلة وليلة، تبدو متوازنة رغم مبالغة الرواة في إظهار الجانب الخبيث منها،على العكس من صورة الرجل التي لم يلتفت أحد إلى خطورة الأثر الذي ستتركه في وعي قارىء الليالي سواء أكان طفلاً أم بالغاً.

ويقرأ دكتور محمد عبد الرحمن يونس صورة المرأة في الليالي على هذا النحو: "الشخصية النسائية هي مجرد وسيلة لإشباع نزوات النظام البطريركي الأبوي والسلطوي الذي يتحكم في مسار الليالي، هذا النظام هو سلعي لا إنساني

لأنه لا يحترم المرأة ولا يقدرها إلا بقيمتها كسلعة إذ بدلاً من أن تكون الشخصية النسائية قيمة جمالية وأماً وأختاً وصديقة، فإن قيمتها تكمن في كونها إطاراً لشهوات الرجل ونزواته، خاضعة له ومجارية له في غضبه وسروره وظلمه وعدله وهذه إحدى خصائص المجتمعين الأموي والعباسي اللذين كان لهما تأثير واضح على ليالي ألف ليلة وليلة".(٥)

وأرى أن الشخصية الذكورية في ألف ليلة وليلة، شخصية منقادة، فالمرأة إذا ما أعجبها الرجل خططت ودبرت للاستمتاع به، وإذا أحبت كانت قادرة على حماية المحبوب، وإذا غضبت فهي قادرة على الثأر لنفسها، أضف إلى ذلك تفوقها على الرجل إذا ما تحدته. فأين خضوعها؟ وأين ضعفها؟!!

ولعل في رأي الأديب الكبير خيري شلبي رداً موضوعياً على جميع الآراء السابقة التي أدانت صورة المرأة في الليالي العربية، والذي أحب أن أختتم به تلك الآراء، فهو يرى أن: "حجر الأساس في (ألف ليلة وليلة) -إذن- هو قضية تحرير المرأة من العبودية المفروضة عليها بقانون جائر غاشم لا يرحم. ولعله أول عمل في تاريخ الثقافة العربية يتناول هذا الموضوع الخطير بهذه الرؤية الفنية الواسعة.

ولأنه عمل فني مضاد لثقافة المؤسسة الرسمية فكان لابد له أن يتخفى وراء ستار من التمويه حتى لا يصدم العقول المحافظة المتحجرة برؤية تتنافى وتتضاد مع المنظومة الثقافية الاجتماعية المسيطرة، والمصرة على اعتبار المرأة أمة وجارية وأداة متعة فحسب.

غير أن اختلاف الرواة وضعف إدراكهم أحياناً، جعلهم يبالغون في إظهار الجانب الخبيث من المرأة كأنه الموضوع الأصلي، كأن العمل يهدف إلى إظهار مدى انحلال المرأة ودونيتها.

إلا أن التركيبة الفنية، وحجر الأساس الذي قام عليه بناء العمل الفذ، هي التي حفظت للعمل غرضه النبيل، فالذي خان الملك ومرّغ شرفه في التراب امرأة، لكن الذي ارتفع بمستواه الثقافي والإنساني في النهاية كان أيضاً.. امرأة.

فيا لها من "سيمفونية" رعوية قامت على التكريس لمجد المرأة ورد اعتبارها، في مهرجان درامي حافل بالأنس، متخم بالمعارف، زاخر بالمشاعر الإنسانية الفيّاضة".(٦)

وقد اهتممت بإبراز هذه الصورة لأهميتها في تحقيق استراتيجية شهرزاد في مشروعها السردي، فهي تهدف إلى القضاء على التورم الذكوري السائد في المجتمعات الشرقية، وتحرير المتلقي الشهرياري من شهوة الحكم والجنس، وأنسنة فكره والخروج به من دائرة الدموية وعقدة الخصاء، إلى الإنسانية المتحضرة. وقد قمت برصد صورة الرجل على هذا النحو:

أولاً: (الرجل/ حاكماً):

إن أول صورة تقدمها ألف ليلة وليلة للرجل/حاكماً، صورة الملك "شهريار"، وهي صورة تمثل جنون السلطة أو جموحها عندما تفقد القدرة على التعامل مع الواقع. فشهريار يكشف عن وجه شديد السادية حين ينتقم لكرامته؛ فيتزوج كل ليلة ببكر تأكد أن أحداً غيره لم يلمسها، ويقتلها عند طلوع الفجر ليتأكد أن أحداً غيره لم يمسسها بعده. فلا يدع مجالاً للصدفة أمامها كي تفعل به ما فعلته زوجته

الخائنة. وقد استمرت هذه المذبحة ثلاث سنوات "فضج الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق في تلك المدينة بنت تتحمل الوطء".(٧) إنه جنون السلطة الذكورية التي لا تستقيم معه الحياة، إنها محنة ولابد من الخروج منها وتجاوزها.

ولم يكن شهريار متفرداً بهذا الوجه الشائن، وإن كانت أفعاله جاءت كرد فعل لخيانة زوجه، ولكن ما يؤخذ عليه أنه استخدم سلطته في الانتقام لذاته. ووجوه حكام الليالي وجوه شائهة في الغالب، وهم أشخاص تعتريهم الكثير من العلل التي أضعفتهم، كالهوس بالسلطة، والهوس بالجنس.

أما عن الجنس، فقد غدت "مسألة الجنس أهم قضية أرقت الرجل البطريركي العربي والفارسي والهندي -رجال ألف ليلة وليلة- وما كان الرجل قادراً على صيانة هيبته وسطوته ومكانته الاجتماعية، إلا بقدرته على جمع أكبر قدر من النساء الحبشيات والروميات والفارسيات والزنجيات والعربيات، سواء أكن حرائر أم جواري أم سبايا، أم على شكل هدايا يقدمن على أطباق من السندس والزبرجد والكافور لمولانا الأمير أو الخليفة".(٨)

وخير من يمثل هذا النموذج الملك عمر النعمان والذي رأينا سابقاً كيف تمكنت العجوز شواهي من الانتقام منه وقتله، وذلك لأنها أدركت نقطة ضعفه وأنه ممتحن بحبه للجواري.

"غير أن الإسراف في طلب اللّذة داخل البلاط والحاشية أو في المجتمع الآخر بمراتبه وثقافته، يعني ضمناً وجود حس طاغ بالنهاية، ومسعى للاستزادة قبل فوات الأوان، ومواجهة نفسية غير معلنة لتدفق الزمن وجريانه الشديد في أيام التقلبات والأحداث وغياب الاستقرار".(٩)

وعن الهوس بالسلطة والخوف على زوال العرش، فقلما نجد ملكاً داخل الليالي يبرىء من هذا الهوس، فهو إذا كان شيخاً كبيرا ولم ينجب، نراه يسعى جاهداً لإنجاب الولد الذي يرث الملك من بعده، ويعيش عمره حزيناً حتى يحقق الله هذه الأمنية، لذلك كثيراً ما يشيع هذا القول على لسان الملوك "إني أخاف إذا مت أن يضيع الملك لأنه ليس لي ولد يتولاه بعدي".

ومن أجل الابن الذي سيرث ملكه تسيّر جيوش المملكة إذا ما تعلَّق قلبه بحب فتاة لا يعرفها، ولم يرها، بل أحبها عن طريق السماع، كما رأينا في حكاية تاج الملوك والأميرة دنيا، وفي حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان، وغيرهما.

وقد يدفع هذا الهوس بالعرش إلى عزلة الملك أو استئثاره بالرأي وخضوعه للسعاية، ففي حكاية الحكيم رويان نرى الملك يونان الذي كان مصاباً بالبرص ولم يستطع أحد علاجه إلا الحكيم رويان، الذي يصبح من المقربين للملك لما قدمه من صنيع، فتثير هذه العلاقة غيرة الوزير فيسعى إلى إفسادها.

وعلى الرغم من أن الملك يرد على هذه السعاية بمنطق حكاية طائر البزاز الذي حاول إنقاذ الملك، لكن الملك أساء الظن به ولم يفهم حسن نيته، فقتله وندم بعد ذلك على تسرعه، إلا أن الوزير يحكي للملك حكاية التمساح، الذي كان سلوكه مشوب بالخداع، فينسخ منطقها منطق حكاية الطائر، ويقنع الوزير الملك بأن الحكيم رويان جاسوس جاء لقتله قائلاً له:

"فأنت أيها الملك متى آمنت لهذا الحكيم قتلك أقبح القتلات، وإن كنت أحسنت إليه وقربته منك، فإنه يدبر في هلاكك. أما ترى أنه أبرأك من البرص من ظاهر الجسد بشيء أمسكته بيدك، فلا تأمن أن يهلكك بشيء يمسكه أيضاً، فقال

الملك يونان: صدقت، فقد يكون كما ذكرت أيها الوزير الناصح، فلعل هذا الحكيم أتى جاسوساً في طلب هلاكي".(١٠)

ومن اللافت أن حب الملك لحياته وعرشه دفعاه إلى إعادة ترتيب سلوكه، فسرعان ما اقتنع بمنطق حكاية الوزير عن التمساح، رغم اقتناعه السابق بمنطق حكاية الطائر الوفي، ولم يفطن أنها مؤامرة من الوزير للتخلص من الحكيم. لقد دفعه الشك الذي ساوره من ناحية الحكيم إلى أن ينهي حياة الحكيم، وهو الحل الأسهل الذي يريحه من تلك الوساوس ويحفظ حياته وعرشه.

ويأمر الملك يونان بإحضار الحكيم رويان: "فلمّا حضر الحكيم رويان قال له الملك: أتعرف لماذا أحضرتك؟ فقال الحكيم: لا يعلم الغيب إلا الله تعالى، فقال له الملك: أحضرتك لأقتلك وأعدمك روحك.

فتعجب الحكيم رويان من تلك المقالة غاية العجب، وقال: أيها الملك لماذا تقتلني؟ وأي ذنب بدا مني؟ فقال له الملك: قد قيل لي إنك جاسوس، وقد أتيت لتقتلني، وها أنا أقتلك قبل أن تقتلني، ثم أن الملك صاح على السيّاف، وقال له: اضرب رقبة هذا الغدار وأرحنا من شره، فقال الحكيم: أبقني يبقيك الله ولا تقتلني يقتلك الله".(١١)

والحوار السابق يقدم نوعين من الخطاب:

الأول: خطاب آمر يمثله الملك حين يأمر بضرب عنق الحكيم، ورغم إنه خطاب آمر إلا إنه اتسم بالضعف وعدم الاتزان النفسي، وهو يكشف عن شخصية صادره التي تهون الأرواح في سبيل راحة باله، واطمئنانه على حياته المتمثلة في الحكم.

والثاني: خطاب تحذيري يتبين في قول الحكيم للملك: "ابقني يبقك الله، ولا تقتلني يقتلك الله". فالحكيم "بذكره للعدالة الإلهية وبتفويض أمره إلى الله، يرمي إلى التأثير في مخاطبه، لكنه يرمي في الوقت ذاته إلى إخفاء (أو صرف النظر) عن قدرته الذاتية التي تكاد تكون سحرية: القدرة على المداواة أو القتل بمجرد أن يجعل الشيء يقبض باليد. وبمعاودته للتحذير مرة ثانية فإنه يود أن يمنح للملك فرصة أخيرة، مقترحاً عليه العرض التالي: دعني أعيش وسأدعك على قيد الحياة، إلا أنه لا يستطيع صوغ هذا المقترح صوغاً واضحاً: فالانتقام لن يتحقق إلا إذا جهل الملك أنه سيتعرض له مباشرة بعد هلاك الحكيم".(١٢)

ولم يلتفت الملك لهذا التحذير، ويرجع ذلك إلى هيمنة الهوس بالحكم والسلطة على تفكيره، هذا الهوس الذي جعله لا يبصر حقيقة الأمر، ولا يتحقق من وشاية الوزير ومكيدته للتخلص من الحكيم رويان. وهذه السعاية من قبل الوزراء شاعت في العصرين العباسي والأموي.

وقد يرجع السبب الأول في سعاية الوزراء لدى ملوكهم حين يلمسون علاقة قرب ومودة بين الملوك والحكماء أو الشعراء أو الفقهاء وبشكل عام الفئات المستنيرة خوفاً من احتمال انقلاب الملوك عليهم.

لقد استمع الملك يونان لسعاية وزيره، وها هو يصر على ضرب عنق الحكيم رويان، ولكن الحكيم أمام إصرار الملك على قتله يطلب منه أن يمهله وقتاً يهب فيه كتبه ويوصي أهله وجيرانه، فيمنحه الملك ذلك. لكن الحكيم يهب الملك كتاباً يحيطه الغموض، ويطلب منه أن يدخره في خزانته لما يحتويه من أسرار، وأقل هذه الأسرار التي يحتويها تتمثل في قول الحكيم للملك: "إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث

ورقات، ثم تقرأ ثلاث أسطر من الصحيفة التي على يسارك، فإن الرأس تكلمك وتجيبك عن جميع ما سألتها عنه".(١٣)

ويتعجب الملك من هذا الكلام غاية العجب، ويهتز طرباً، ويقف الحكيم أمام الملك: "ومعه كتاب عتيق ومكحلة بها ذرور، وجلس وقال: أئتوني بطبق، فأتوه بطبق وكتب فيه الذرور وفرشه، وقال: أيها الملك، خذ هذا الكتاب ولا تعمل به حتى تقطع رأسي، فإذا قطعتها فاجعلها في ذلك الطبق، وأمرر جبينها على ذلك الذرور؛ فإذا فعلت ذلك فإن دمها ينقطع، ثم افتح الكتاب. ففتحه الملك، فوجده ملصوقاً، فحط إصبعه في فمه وبله بريقه، وفتح أول ورقة والثانية والثالثة، والورق ما ينفتح إلا بجهد، ففتح الملك ست ورقات ونظر فيها، فلم يجد كتابة.

فقال الملك: أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب، فقال الحكيم: قلّب زيادة على ذلك، فقلّب فيه زيادة، فلم يكن إلا قليلاً من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته، فإن الكتاب كان مسموماً، فعند ذلك تزحزح الملك وصاح وقد قال: سرى فيّ السم، فأنشد الحكيم رويان يقول:

تحكموا فاستطالوا في حكومتهم وعن قليل كان الحكم لم يكن
لو أنصفوا أنصفوا لكن بغوا فبغى عليهم الدهر بالآفات والمحن
وأصبحوا ولسان الحال ينشدهم هذا بذاك ولا عتب على الزمن(١٤)

وهكذا انتقم الحكيم رويان من الملك الذي حرص على عرشه حرصاً أعماه عن استشعار ما يمكن أن يناله من أذى. وتشير الأبيات التي ذكرها الحكيم رويان إلى سياسة الملوك التي تتميز بالغبن وعدم الإنصاف، ومن ألوان هذا الجور ألا يتحقق الملك من كلام الساعين بالوشاية.

لكن ملوك ألف ليلة لا يتثبتون وإنما يسرعون بضرب الأعناق فها هو علاء الدين أبو الشامات بعد أن يقربه الخليفة منه ويوليه المناصب العليا ويستمع يوميا في بيته إلى صوت زوجته زبيدة العودية، التي توافيها المنية فتترك علاء الدين يعاني مرارة فراقها، فيحاول الخليفة مواساته ويهبه إحدى جواريه لتسلي عنه أحزانه.

ولكن سرعان ما يتحول هذا التعاطف إلى قسوة، حين يكيد أحمد قماقم لعلاء الدين، فيخفي خاتم الخليفة في منزله، وحين يكتشف رجال الخليفة ذلك، لا يتردد الخليفة في الحكم بإعدامه رغم منزلته لديه، لكن المقدم أحمد الدنف أحد أفراد طائفة المحتالين واللصوص يسعى في إنقاذه.

ويتخذ عسف الحكام شكلاً ساخراً "انظر إلى هذا الخبر في قصة قمر الزمان ومعشوقته، وكيف صوّرت جبروت زوج هذا الصانع في حكمها على أهل البصرة ألا يخرجوا من دورهم في ساعة معينة من يوم معين، ثم انظر إلى هذا الخبر عن الحشّاش مع حريم بعض الأكابر ترى كيف نزل هذا السخط على سلطة هؤلاء المتجبرات باسم أزواجهن إلى الفكاهة وإلى شيء من الفحش يسلي العامة.

فهذا الحشّاش قد نعم يوماً بكل ما في قصر هذا الكبير وهو يبكي في الكعبة ويدعو الله أن يغضب هذا الكبير زوجه ليعود إلى ما كان فيه، فإذا أمير الحج بعد أن سمع خبره يستحلف الحجاج أن يدعو له فهو معذور".(١٥)

ومن مظاهر جور الحكام وسطوتهم على الرعية ما نقرأه في هذا المشهد في حكاية (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، فعندما يتمكن غانم بن أيوب من إنقاذ قوت القلوب من يد العبيد الثلاثة التي كلفتهم السيدة زبيدة زوجة الخليفة الرشيد

بوضعها في الصندوق وإبعادها عن القصر غيرة منها لما كانت تتمتع به من محبة الرشيد، ويقع غانم في حبها لكنها تكشف له عن أمرها.

"فلمّا سمع غانم كلام قوت القلوب، وتحقق من أنها محظية الخليفة، تأخر إلى ورائه خيفة من هيبة الخليفة، وجلس وحده في ناحية من المكان يعاتب نفسه، ويتفكر في أمره. وصار متحيراً في عشق التي ليس له إليها وصول، فبكى من شدة الغرام ولوعة الوجد والهيام، وصار يشكو الزمان وما له من العدوان".(١٦)

لقد خشي غانم الخليفة في غيبته، ورفض المساس بقوت القلوب بعد أن عرف حقيقة أمرها، فها هي تدعوه إلى أن يقضي أربه منها لكنه يجيبها:

"أعوذ بالله، إن هذا شيء لا يكون، كيف يجلس الكلب في موضع السبع؟ والذي لمولاي يحرم عليّ أن أقربه".(١٧)

ويكشف الخطاب هنا عن قهر الحاكم لرعيته، حين تحول سلطة الخليفة بين غانم أحد الرعية وبين لحظة هناءة يمكن استراقها، ولكنه لا يستطيع فعل ذلك لأن ما يمتلكه الحاكم من متاع يحرم على الرعية أن تمسه.

وكثيراً ماتقدم الليالي الحاكم في صورة ساخرة، حين تظهره وقد خوت خزائنه من المال فيضطره ذلك إلى تزويج ابنته من شخص ثري كما رأينا في حكاية جودر وأخويه، فكنز جودر مكّنه من الزواج بالسيدة آسيا ابنة الملك كما هيأه أن يعتلي كرسي العرش.

ويتكرر هذا في حكاية معروف الإسكافي حين يظن الملك أن معروفاً رجلاً ثرياً يستطيع أن ينقذه من ورطته ويملأ خزائنه بعد أن خوت، فيسعى لتزويجه من ابنته.

"إن الإحساس بالوجود الراسخ للحاكم نجده عنصراً أساسياً في نسيج السرد، فثمة علاقة لا تتخلف قط بالحكم والملك، تتخذ صوراً متعددة ومتباينة، فالكون يحكمه الله ولكنه يفوض الخليفة أو الملك أو الحاكم في تسيير الحياة، فالدين والملك توءم، والمواطن العادي عبد بالنسبة إلى الحاكم، فهو بمثابة الكلب إزاء السبع، كما رأينا في حكاية غانم ابن التاجر أيوب. والحاكم ليس مجرد بشر يحمل سلطة أو يملكها، بل هو جزء من قوى العالم الكونية بمقتضى تمثيله لله".

هكذا صورت الليالي الرجل/حاكماً، وشهرزاد في رسمها لصورة هؤلاء الحكام لم تبتعد كثيراً عن الواقع، فالحكام العرب كثيراً ما لجّوا في شبقهم الجنسي، وكثيراً ما أطاحوا بالأعناق حفاظاً على السلطة.

"أما صفات الملك الأخرى من فروسية وحرب وإقدام مما كان يتمدح به الشعب فقد ألصقت في الليالي بملوك غرباء عن الدولة الإسلامية في أصلهم مدمجين عادة في الإسلام إدماج سائر الأبطال".(١٨)

الرجل/زوجاً:

تتسم صورة (الرجل/زوجاً) في حواشي الليالي بالسلبية التي تنتج منظومة من الصفات تؤطر لصورة الزوج مغفلاً، خاضعاً، ديكاً، مما يُودي به إلى التدمير المعنوي.

وقد لعب (الرجل/زوجاً) دور الديك في الليالي مرتين، الأولى في حكاية (الحمار والثور مع صاحب الزرع)، والثانية في حكاية (العاشق والمعشوق). وفي الحكاية الأولى يستمع صاحب الزرع -وقد كان عليماً بلغة الحيوانات- إلى حوار دار بين الثور والحمار ويضحك لما سمعه فتصر زوجته على أن يخبرها بما أضحكه لكنه لا يستطيع لأن في ذلك موته، فتُصر قائلة له:

"لابد أن تخبرني بذلك وما سبب ضحكك ولو كنت تموت، فقال لها: ما أقدر أن أبوح به خوفاً من الموت، فقالت له: أنت لم تضحك إلا عليّ، ثم إنها لم تزل تلح عليه وتلح في الكلام إلى أن غلبت عليه، فتحير وأحضر أولاده وأرسل أحضر القاضي والشهود، وأراد أن يوصي ثم يبوح لها بالسر ويموت، لأنه كان يحبها محبة عظيمة، لأنها بنت عمه وأم أولاده، وكان قد عمر من العمر مائة وعشرين سنة. ثم أنه أرسل أحضر جميع أهلها وأهل حارته، وقال لهم حكايته وأنه متى قال لأحد على سره مات، فقال لها جميع الناس ممن حضر: بالله عليك اتركي هذا الأمر لئلا يموت زوجك أبو أولادك، فقالت لهم: لا أرجع عنه حتى يقول لي ولو يموت، فسكتوا عنها. ثم إن التاجر قام من عنده وتوجه إلى دار الدواب ليتوضأ، ثم يرجع يقول لهم ويموت.

وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة وكان عنده كلب، فسمع التاجر الكلب وهو ينادي الديك ويسبه ويقول له: أنت فرحان وصاحبنا رايح يموت، فقال الديك للكلب: وكيف ذلك الأمر؟ فأعاد الكلب عليه القصة.

فقال له الديك: والله إن صاحبنا قليل العقل، أنا لي خمسون زوجة أرضي هذه وأغضب هذه، وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره معها، فما له لا

يأخذ لها بعضاً من عيدان التوت، ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب، ولا تعود تسأله عن شيء".(١٩)

وينجح الديك في توجيه التاجر نحو منهجه في معاملة النساء، فيستدرج الرجل زوجته إلى الغرفة مُوهماً إياها أنه سيكشف لها عن السر، ولكنه يقوم بضربها حتى يفقدها الوعي، مما دفعها إلى تقبيل يديه ورجليه وتابت عما فعلته.

وحكاية الديك مع دجاجاته عبارة عن "نموذج لخرافة تقيم إيديولوجية بمعنى (وعي زائف) لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر، وذلك باستخدامها قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه في عالم العلاقات الاجتماعية التي تحكم البشر".(٢٠)

فسلوك التاجر في ضرب زوجته تأكيداً لسيطرته عليها، ليس سلوكاً فردياً، وإنما هو سلوك اجتماعي، يستمد سنده الشرعي من العالم الطبيعي المزعوم، الذي يفرض فيه الديك هيمنته على الدجاجات في حظيرة الدجاج.

والحكاية تقدم نموذجاً للزوج صاحب المعرفة، فالرجل يعرف لغة الحيوانات والطيور، وهذه المعرفة عطاء من الله خصّ به الرجل وحده والبوح به للزوجة -المرأة- جزاؤه الموت.

"ولكن ما معنى هذه المعرفة؟ معناها مستمد من اللغة ذاتها بما هي أداة المعرفة. تلك المعرفة التي يسيطر بها العارف على ما يعرف. الرجل، إذن، يسيطر على عالم الحيوان والطير، أو قل عالم الإنتاج وأدواته وقواه (ولعل هذه المعرفة بطبائع

هذه المخلوقات قد حصلها الإنسان في عصور الصيد ثم الرعي)، الرجل يمتلك المعرفة وعليه أن يحتكرها لنفسه".(٢١)

ورغم امتلاكه هذه المعرفة نراه عاجزاً عن ترويض زوجته المستبدة، وكأن شهرزاد تشير إلى زيف هذه المعرفة التي يدَّعيها الزوج في هذه الحكاية، فلو أنه يمتلك المعرفة لاستطاع أن يُسخرها ويستفيد بها في إيجاد حلولاً يتجاوز بها أزمته بدلاً من انتهاجه لسلوك الديك المتماثل مع منهج العنف الذكوري واستخدام القوة العضلية لإخضاع الآخر/المرأة. وملامح صورة الزوج هنا تشير إلى مواطن الضعف في شخصيته، فهو رجل مسن محب لزوجته محبة عظيمة لأنها ابنة عمه وأم أولاده، أضف إلى ذلك أنه قليل العقل كما جاء على لسان الديك، ولأنه يتسم بالعجز أمام إيجاد الحلول لمعالجة مشكلته فما كان لزوجه أن تُبقي على حياته وتستهين بموته، وتصر في شدة على معرفة السر ولو يموت، لأنها ترى أن المعرفة ينبغي ألا تكون حكراً على الرجل دون المرأة، فتستميت للحصول عليها.

أما الحكاية الثانية (العاشق والمعشوق) يعود فيها الديك الذي ظهر في الحكاية السابقة بوجه الشَّبِق المتفرغ للنكاح. فعندما يرى عزيز الفتاة التي أثارته بمفاتنها أثناء سيره في دار زقاق النقيب، تستدرجه بواسطة عجوز إلى دارها، ثم أنها أقبلت عليه وضمته إلى صدرها قائلة له: "أنت شاب مليح، وأنا ما أريدك إلا بسنة الله ورسوله، ومهما أردت من مال وقماش يحضر لك سريعاً، ولا أكلفك بشيء أبداً، وأيضاً عندي دائماً الخبز مخبوز والماء في الكوز، وما أريد منك إلا أن تعمل معي كما يعمل الديك. فقلت لها: وما الذي يعمله الديك؟ فضحكت وصفقت بيدها، ووقعت على قفاها من شدة الضحك، ثم إنها قعدت وقالت لي: أما تعرف صنعة

الديك؟، فقلت لها والله ما أعرف صنعة الديك، قالت: صنعة الديك أن تأكل وتشرب وتنكح.

فخجلت من كلامها، ثم إني قلت: هذه صنعة الديك؟ قالت: نعم وما أريدك الآن إلا أن تشد وسطك وتقوى عزمك وتنكح. ثم إنها صفقت بيدها وقالت: يا أمي احضري من عندك، وإذا بالعجوز قد أقبلت بأربعة شهود عدول، ثم أنها أوقدت شمعات، فلمّا دخل الشهود سلموا عليّ وجلسوا، فقامت الصبية وأرخت عليها إزاراً، ووكلت بعضهم في ولاية عقدها، وقد كتبوا الكتاب وأشهدت على نفسها أنها قبضت جميع المهر مقدماً ومؤخراً، وأن في ذمتها إليّ عشرة آلاف درهم".(٢٢)

ويتجلى الجسد في غالبية الحكايات بطلاً، فهو الهدف وهو المكافأة وقد يصبح سبباً في تدمير الحياة.

وبالرغم من هذه الإباحية المفرطة المغلّفة لسلوك فتاة الزقاق إلا أنها لاترغب في هذه المتعة الجسدية إلا في إطار الحلال، فقد عقدت فتاة الزقاق على عزيز، وتكفلت بالمسئولية المالية كاملة أمام موافقتة بالقيام بدور الديك، لذلك لا يندهش القارىء حين يراها ترمي بزوجها عزيز بعد اكتشافها أن رجولته قد حصدت بسيف الانتقام. كما يتبين من هذا المشهد.

"فتمشيت قليلاً قليلاً حتى وصلت إلى الباب، فوجدته مفتوحاً، فرميت نفسي فيه وأنا غائب عن الوجود، وإذا بزوجتي خرجت وحملتني وأدخلتني القاعة، فوجدتني مثل المرأة، فنمت واستغرقت في النوم، فلمّا صحوت وجدت نفسي مرمياً على باب البستان".(٢٣)

وفي مشهد ساخر تقدم شهرزاد صورة أخرى للزوج رقيق الحال ويُدعى معروف الإسكافي، الذي يعجز عن تلبية حاجة زوجته فاطمة الملقبة بـ(العِرَّة)، وقد لقبوها بذلك لأنها كانت شرانية، كثيرة الفتنة، وحاكمة على زوجها، ولا تستطيع الصبر على فقر زوجها، فينال من المهانة على يديها ما يثير تعاطف الجيران تجاهه.

وقد كان معروفاً يخشى شرها، لأنه كان رجلاً إسكافياً فقيراً، وهو لا يصنع الأحذية، إنما هو يُرقِّع الأحذية التي بَلِيت بعض أجزائها، فرزقه محدود، وخاضع للظروف. لكن امرأته الفقيرة المشاكسة تطلب منه كنافة بالعسل، وظروفه لا تطاوعه في تلبية مطلبها، فيأتي لها بالكنافة ولكنها بقصب السكر، وقد تعاطف الكنفاني معه فأمهله دفع ثمنها إلى أن تسمح الظروف. ولكن الزوجة تغضب وتتطاول على زوجها بالضرب لأنه لم يأت بطلبها:

"ثم إنه دخل عليها فقالت له: هل جئت بالكنافة قال: نعم، ثم وضعها قدامها فنظرت إليها فرأتها بعسل قصب، فقالت له: أما قلت لك هاتها بعسل نحل؟ تعمل على خلاف مرادي وتعملها بعسل قصب، فاعتذر إليها وقال لها: أنا ما اشتريتها إلا مؤجلاً ثمنها. فقالت له: هذا كلام باطل، أنا ما آكل الكنافة إلا بعسل نحل، وغضبت عليه وضربته بها في وجهه ... ولكمته في صدغه فقلعت سنة من أسنانه، ونزل الدم على صدره، ومن شدة الغيظ ضربها ضربة واحدة لطيفة على رأسها، فقبضت على لحيته وصارت تصيح وتقول: يا مسلمين.

فدخل الجيران وخلّصوا لحيته من يدها، وقاموا عليها باللوم وعيبوها، وقالوا: نحن كلنا نأكل الكنافة التي بعسل القصب ما هذا التجبر؟ على هذا الرجل الفقير إن هذا عيب عليك.. وما زالوا يلاطفونها حتى أصلحوا بينها وبينه، ولكنها

بعد ذهاب الناس حلفت ما تأكل من الكنافة شيئاً، فأحرقه الجوع فقال في نفسه: هي حلفت ما تأكل فأنا آكل، ثم أكل فلمّا رأته صارت تقول له: إن شاء الله يكون أكلها مما يهري بدن البعيد، فقال لها: ما هو بكلامك. وصار يأكل ويضحك ويقول: أنت حلفت ما تأكلين من هذه فالله كريم، فإن شاء الله في ليلة غد أجيء لك بكنافة تكون بعسل نحل وتأكلينها وحدك، وصار يأخذ بخاطرها وهي تدعو عليه، ولم تزل تسبه وتشتمه، فلمّا أصبح الصباح شمّرت عن ساعدها لضربه فقال لها: امهليني وأنا أجيء إليك بغيرها".(٢٤)

ولعل الرجل في هذا المشهد يحاول أن يتجاوز أزمته فيلجأ إلى الضحك تخفيفاً لحدة الموقف وهروباً من تصلب الزوجة وضغطها ليُلبي مطلبها وهذا الصراع الدائم بين معروف وزوجته الذي لا ذنب لأحدهما في وجوده، إذ أنه يعود إلى تلك الظروف المعيشية الضيقة التي كان يعانيها هؤلاء "الباحثون عن الرزق من أبناء الحرف. تجعل حياتهم كلها بيد القدر، وتجعل الرزق دائماً على الله.. إن جاء أكلوا وإن لم يأت فهم لا يملكون إلا الصبر، ولكنهم في حالة طحن دائمة تؤدي إلى الضجر الذي يتبدى في سلوك المرأة السليطة التي لا تجد متنفساً لهمومها إلا بأن تكون هي أيضاً قوة ضاغطة تزيد من أعباء الزوج المطحون..".(٢٥)

وتتعدد صور الزوج المغفل، أو لكي نتحرى الدقة في وصف الصورة نستطيع أن نقول الزوج الذي يغض الطرف عن خيانة زوجته، أو الزوج الذي يغض الطرف عن إعجاب الحاكم بزوجته.

والصورة الأولى لهذا الزوج يجسدها الشيخ عبيد الجوهري في حكاية (قمر الزمان ومعشوقته) فهو يحدّث زوجته عن صديقه (قمر الزمان) ناعتاً إياه بكل

الصفات الجميلة والرائعة المُرَّغبة، دون أن يدري أنه يرتكب حماقة في حق زوجته، فقد بنى الجسر الموصل للخيانة بينها وبين صديقه. وحين تسأله عن الخاتم الذي يصنعه باهتمام فيجيبها:

"قال: لغلام تاجر جميل الصورة له عيون تجرح، وخدود تقدح، وله فم كخاتم سليمان، ووجنتان كشقائق النعمان وشفائف حمر كالمرجان، وله عنق مثل أعناق الغزلان، وهو أبيض مشرب بحمرة، ظريف، لطيف، كريم، فعل كذا وكذا، وصار تارة يصف لها حسنه وجماله، وتارة يصف لها كرمه وكماله، وما زال يذكر لها محاسنه وكرم أخلاقه حتى عشّقها فيه، ولم يكن أحد أعرض من الذي يصف لزوجته إنساناً بالحسن والجمال وفرط سخائه بالمال.

فلما أفاض بها الغرار وقالت له: هل يوجد فيه شيء من محاسني؟ فقال لها جميع محاسنك كلها فيه، وهو يشبهك في الصفة وربما كان عمره قدر عمرك ولولا أني أخاف على خاطرك لقلت أنه أحسن منك ألف مرة. فسكتت، ولكن التهبت نار محبته في قلبها، ثم إن الصائغ لم يزل يتحدث معها في تعداد محاسنه حتى فرغ من صياغة هذا الخاتم، ثم ناوله لها فلبسته فجاء على قدر إصبعها، فقالت له: يا سيدي إن قلبي حبّ هذا الخاتم واشتهي أن يكون لي ولا أنزعه من إصبعي. فقال لها: اصبري فإن صاحبه كريم، وأنا أطلب أن أشتريه منه فإن باعني إياه جئت به إليك وإن كان عنده حجراً أشتريه لك وأصوغه مثله".(٢٦) لقد جاء الخاتم على قدر إصبع حليمة زوجة الصائغ المسن الذي صوَّرته شهرزاد في صورة الزوج المغفل، فقد أتي بالعشيق إلى داره ولم يستطع أن يفعل شيئاً سوى أن يتجاهل يقينه بخيانة

زوجته وصديقه إياه، مكذباً نفسه، ولا يملك في النهاية سوى الندم على ما فعله من اصطحاب صديقه إلى بيته، وأن يلعن اليوم الذي قابله وعرفه.

وتتمادى الزوجة وعشيقها في استغفال الزوج إلى حد السخرية والاستهزاء، فالعشيق يقدم الزوجة (حليمة) لزوجها -بالاتفاق معها- على أنها جارية اشتراها ويريد أن يعرف منه إذا كان قد اشتراها بثمن رخيص أم لا:

" وقال: يا معلم إني دخلت اليوم خان اليسرجية بقصد الفرجة، فرأيت هذه الجارية في يد الدلال فأعجبتني فاشتريتها بألف دينار، وقصدي أن تتفرج عليها وتنظر هل هي رخيصة الثمن أم لا؟.

وكشف له عن وجهها فرآها زوجته، وهي لابسة أفخر ملبوسها، ومتزينة بأحسن الزينة ومكحلة ومخضبة كما كانت تتزين قدامه في بيته، فعرفها حق المعرفة بوجهها وملبوسها وصيغتها، لأنه صاغها بيده ورأى الخواتم التي صاغها جديداً لقمر الزمان في إصبعها، وتحقق عنده إنها زوجته من سائر الجهات.

فقال لها: ما اسمك يا جارية؟ قالت: اسمي حليمة، وزوجته اسمها حليمة فذكرت له الاسم بعينه، فتعجب من ذلك وقال له: بكم اشتريتها؟ قال: بألف دينار، قال: إنك أخذتها بلا ثمن لأن الألف دينار أقل من ثمن الخواتم وملبسها ومصاغها بلا شيء، فقال له: بشّرك الله بالخير، وحيث أعجبتك فأنا أذهب بها إلى بيتي، فقال: افعل مرادك. فأخذها وراح إلى بيته ونزلت من السرداب وقعدت في قصرها.

هذا ما كان من أمرها، وأما ما كان من أمر الجوهري، فإن النار اشتعلت في قلبه وقال في نفسه: أنا أروح أنظر زوجتي في البيت تكون هي من غير شك، ثم أنه

قام يجري إلى أن دخل البيت فرآها قاعدة بملبسها وزينتها التي رآها بها في الدكان، فضرب يد على يد وقال: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

فقالت له: يا راجل هل حصل لك جنون؟ أو ما خبرك فما هذه عادتك؟ لابد أن يكون لك أمر من الأمور، فقال لها: إذا كان مرادك أن أخبرك فلا تغتمي.

فقالت: قل، فقال لها: إن التاجر صاحبنا اشترى جارية قدها مثل قدك وطولها مثل طولك واسمها مثل اسمك، وملبسها مثل ملبسك، وهي تشبهك في جميع صفاتك، وفي إصبعها خواتم مثل خواتمك، ومصاغها مثل مصاغك، فلمّا فرجني عليها ظننت أنها أنت، وقد تحيرت، فليتنا ما رأينا هذا التاجر ولا صحبناه، ولا جاء من بلاده ولا عرفناه، فإنه كدّر عيشتي بعد الصفاء، وكان سبباً في الجفاء بعد الوفاء، وأدخل الشك في قلبي. فقالت له: تأمّل في وجهي لعلي أكون أنا التي كنت معه والتاجر صاحبي، وقد لبست بصفة جارية واتفقت معه على أن يفرجك عليّ حتى يكيدك، فقال: أي شيء هذا الكلام؟ أنا ما أظن بك أن تفعلي مثل هذه الفعال، وكان ذلك الجوهري مغفلاً عن مكايدة النساء وما يفعلن مع الرجال".(٢٧)

وفي حكاية (الوزيرين التي جاء فيها ذكر أنيس الجليس) يعجب الخليفة هارون الرشيد بصوت أنيس الجليس، فيتنكر في زي صياد فقير، ويدخل ليستمع إليها، ثم أنه حين يعلم بحكاية علي نور الدين صاحب الجارية أنيس الجليس وهربه لأن السلطان أمر بقتله، يكتب ورقة ويعطيها إياه ليوصلها للسلطان محمد بن سليمان الزيني فيرفع عنه الأذى. وعندما يتعجب علي نور الدين من مكاتبة صياد فقير للملوك، يجيبه الخليفة:

"اعلم أني قرأت أنا وإياه في مكتب واحد عند فقيه، وكنت أنا عرِّيفه، ثم أدركته السعادة وصار سلطاناً، وجعلني الله صياداً، ولكن لم أرسل إليه في حاجة إلا وقضاها".(٢٨) ويكتب الخليفة رسالته قائلاً:

"أما بعد فإن هذا الكتاب من هارون الرشيد بن المهدي إلى حضرة محمد بن سليمان الزيني المشمول بنعمتي، الذي جعلته نائباً عني في بعض مملكتي، أعرفك أن الموصل إليك هذا الكتاب نور الدين بن خاقان الوزير، فساعة وصوله عندكم تنزع نفسك من الملك وتجلسه مكانك، فإني قد وليته على ما كنت وليتك عليه سابقاً فلا تخالف أمري".(٢٩)

ويمكث الخليفة ثلاثين يوماً مع أنيس الجليس، ولم يتذكر قصة علي نور الدين، ولم يُذكِّره بها أحد، إلى أن سمع بكاء أنيس الجليس، فدخل عليها المقصورة وذكّرته بوعده إيّاها أن يرسلها إلى سيدها علي نور الدين، فيأمر بسفرها، ثم يتم إنقاذ علي نور الدين من الموت. والحكاية تؤكد أن الخليفة أراد الانفراد بالجارية أنيس الجليس، فأرسل صاحبها بالورقة ونسيه ونسى وعده أيضاً.

وفي حكاية (علاء الدين أبو الشامات) يستمع الخليفة لصوت زبيدة العودية زوجة علاء الدين، فيتيّم بغنائها، ويتردد يومياً على بيت علاء الدين ليستمع إليها وفي مقابل ذلك يخلع عليه الرتب، ويغمره بالأموال، وعندما يسأل علاء الدين الوزير جعفر عن مصدر هذه الأحمال التي وصلت إليه يجيبه قائلاً:

"من عند الخليفة أمير المؤمنين بسبب فرط محبته لك، فبينما هم في هذا الكلام وإذا بالخليفة قد أقبل، فقام علاء الدين وقبّل الأرض بين يديه، وقال له: الله يحفظك يا أمير المؤمنين ويديم بقاءك، ولا عدم الناس فضلك وإحسانك. فقال: يا

علاء الدين خل زبيدة تعمل لنا نوبة حلاوة السلامة، فعملت نوبة على العود من غرائب الموجود، إلى أن طرب الحجر الجلمود وصاح العود في الحضرة يا داود، فباتوا على أسر حال إلى الصباح".(٣٠)

وعندما تموت زبيدة العودية يواسي الخليفة علاء الدين في أحزانه، ولكنه عند أول مكيدة يخططها أعداء علاء الدين ليوقعوا بينه وبين الخليفة يستمع للوشاية ويأمر بقتل علاء الدين، ناسياً ما كان بينهما من ليالي السمر.

(الرجل خصياً):

تتكرر قصص الإخصاء في الليالي العربية بشكل لافت، مما يدفع بالباحث إلى الوقوف عليها ومحاولة التوصل إلى سبب إخصاء ذكور ألف ليلة في بعض هذه القصص.

ويتخذ الإخصاء أشكالا متنوعة داخل الحكايات، فقد يكون عضوياً محسوساً بقطع عضو الذكورة مثلما نرى المخصيون الثلاثة في حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة)، والتي تتضمن أسباب إخصائهم، فيذكر العبد الأول حكايته قائلاً:

"اعلموا يا إخواني أني لمّا كنت صغيراً جاء بي الجلاب من بلدي وعمري خمس سنين، فباعني لواحد جاويش، وكان له بنت عمرها ثلاث سنوات، فتربيت معها، وكانوا يضحكون عليّ وأنا ألاعب البنت وأرقص لها وأغني لها، إلى أن صار عمري اثنتي عشرة سنة، وهي بنت عشر سنين ولا يمنعوني عنها. إلى أن دخلت عليها يوماً من الأيام وهي جالسة في محل خلوة وكأنها خرجت من الحمّام الذي في البيت، لأنها كانت معطرة مبخرة ووجهها مثل القمر في ليلة أربعة عشر، فلاعبتني

ولاعبتها فنفر إحليلي ... فدفعتني على الأرض، فوقعت على ظهري وركبت على صدري وصارت تتمرغ عليّ ... فما أشعر إلا وإحليلي ... أزال بكارتها.

فلمّا عاينت ذلك هربت عند أصحابي، فدخلت عليها أمها، فلمّا رأت حالها غابت عن الدنيا، ثم تداركت أمرها وأخفت حالها عن أبيها وكتمته وصبرت عليها مدة شهرين، كل هذا وهم ينادونني ويلاطفونني حتى أخذوني من المكان الذي كنت فيه ولم يذكروا شيئاً من هذا الأمر لأبيها، لأنهم كانوا يحبونني كثيراً.

ثم إن أمها خطبت لها شاباً مزيناً، كان يزين أباها، وأمهرتها من عندها وجهزتها له، كل هذا وأبوها لا يعلم بحالها، وصاروا يجتهدون في تحصيل جهازها، ثم أنهم أمسكوني على غفلة وخصوني، ولمّا زفوها للعريس جعلوني طواشياً لها، أمشي قدامها أينما راحت سواء كان رواحها إلى الحمّام أو إلى بيت أبيها، وقد ستروا أمرها، وليلة الدخلة ذبحوا على قميصها حمامة.

ومكثت عندها مدة طويلة وأنا أتملى بحسنها وجمالها على قدر ما أمكنني من تقبيل وعناق، إلى أن ماتت هي وزوجها وأمها وأبوها، ثم أخذني بيت المال وصرت في هذا المكان، وقد ارتفقت بكم، وهذا سبب قطع إحليلي والسلام".(٢١)

وهكذا قدمت الحكاية سبب إخصاء العبد الأول، وقد كان عقاباً وكبحاً لنشاطه الجنسي الذي دفعه إلى التجاوب مع ابنة سيده، والانزلاق في شهوتهما الأمر الذي أدّى إلى فقدها عذريتها.

وعلى الرغم من أن الحكاية تؤكد مشاركة الفتاة للعبد في الفعل الجنسي، إلا أن العقوبة ألحقت به دونها، فالأم تستر أمر ابنتها بعد فقدها عذريتها، وتخفي ذلك حتى عن أبيها لأنهم كانوا يحبونه كما جاء على لسان العبد.

وقد يكون الهدف من إخفاء الأم لهذا الأمر عن والد الفتاة هو أن تفسح المجال للذات النسوية لتنفرد بالثأر للأنثى. ففي دهاء خاف تتحين الأم الفرصة وتنتقم من العبد، فتخصيه بأيدي المزين، ويصبح طواشياً يسير أمام ابنتها في ذهابها وإيابها مشاهداً لحسنها وجمالها، فتنتابه الحسرة على حصد ذكورته.

والفجيعة الجسدية للعبد تسمح للحكي بالاستمرارية وعدم التوقف، فالأم آثرت قتل العبد بإخصائه، بدلاً من موته إذا ما علم الأب بجريمته. ويجري تعويض العبد عن فجيعته بملازمته للفتاة مشاهداً لحسنها، مستعيداً نفسه في صورة الزوج (المزين) الذي تزوج بالفتاة وتحقق له جماعها، في حين أصبح العبد عاجزاً عن تحقيق ذلك.

أما العبد الثاني، فقد كان كذّاباً واشتراه سيده على هذا العيب، مما دفعه إلى ممارسة كذبه وإثارة المتاعب لسيده وأهل بيته، حتى بات من المحال الصبر على كذبه، فقرر سيده أن يعاقبه، وهو يحكي لأصحابه كيف تم إخصاؤه قائلاً:

"فضربني علقة شديدة حتى غبت عن الدنيا، وغشي عليّ، فأتاني بالمزين في حال غشيتي، فخصاني وكواني، فلمّا أفقت وجدت نفسي خصياً، وقال لي سيدي: مثل ما أحرقت قلبي على أعز الشيء عندي أحرقت قلبك على أعز الشيء عندك،ثم أخذني فباعني بأغلى ثمن لأني صرت طواشياً، وما زلت ألقى الفتن في الأماكن التي أباع فيها".(٣٢)

وإخصاء العبد الثاني جاء أيضاً عقاباً له وإن اختلف سبب العقاب عن العبد الأول، فإذا كان إخصاء الأول لشهوته التي كلفته فقدان ذكورته، فيجيء إخصاء الثاني لكذبه المثير لمتاعب سيده.

وكما يبدو من الحكاية أن غيظ السيد من عبده بلغ أوجه حتى أنه أحرق قلبه على أعز ما عنده (ذكورته)، كما أحرق قلبه على أعز ما لديه (بيته) الذي قام بتخريبه وهو الذي كلفه الكثير من المال. أما العبد الثالث فيحدثهم قائلاً:

"يا أولاد عمي كل ما حكى هذا بطّال، فأنا أحكي لكم سبب قطع خصيتي، وقد كنت أستحق أكثر من ذلك، لأني كنت نكحت سيدتي وابن سيدتي، والحكاية معي طويلة وما هذا وقت حكايتها الآن".(٣٣) وجريمة العبد الثالث تظهر مدى تمتعه بنشاط جنسي أدّى به إلى نكاح سيدته وابنها أيضاً، وهو يقر باستحقاقه لهذه العقوبة، مجرّماً نفسه على فعلته.

وفي تقديري أن شهرزاد أرادت مجاملة شهريار وإعادة ثقته في ذكورته من خلال حكاية العبيد المخصيين، فقد تم عقابهم بإخصائهم، وهذا الفعل يشفي كثير من غليل شهريار كملك آثرت زوجته مضاجعة عبد من عبيده، فرفعته إلى مرتبة السيد في حين ألقت بالملك إلى قاع العبودية.

وقد تُشير عملية الإخصاء القصدي للعبيد الثلاثة إلى الفروق الطبقية التي لا تعترف بحق العبد في أن يتساوى بسيده ويمارس متعته الجنسية دليلنا في ذلك أن العبد تتوق نفسه إلى معاشرة ابنة السيد أو زوجته أو ابنه وهو ما يستحيل تحققه في ظل هذه الطبقية.

وفي حكاية (العاشق والمعشوق) يحكي عزيز لتاج الملوك كيف انتقمت منه ابنة دليلة المحتالة التي أذاقته من حنانها ووصالها فنوناً فإذا بها تطرده من نعيم اللذة الجسدية إلى جحيمها، فتقطع ذكره غيرة وانتقاماً لأنه هجرها وتزوج بغيرها مثلما يصور المشهد، " ثم دخلت البستان ومشيت حتى أتيت إلى المقعد، فوجدت بنت الدليلة المحتالة جالسة رأسها على ركبتها ويدها على خدها، قد تغير لونها وغارت عيناها، فلمّا رأتني قالت: الحمد لله على السلامة، وهمّت أن تقوم فوقعت من فرحتها، فاستحييت منها وطأطأت رأسي، ثم تقدمت إليها وقبلتها، وقلت لها: كيف عرفت أني أجيء إليك في هذه الساعة؟ قالت: لا علم لي بذلك، والله إن لي سنة لم أذق فيها نوماً، بل أسهر كل ليلة في انتظارك، وأنا على هذه الحالة من يوم خرجت من عندي وأعطيتك البدلة القماش الجديدة، ووعدتني أنك تجيء إليّ، وقد انتظرتك فما أتيت لا أول ليلة ولا ثاني ليلة ولا ثالث ليلة، فاستمريت منتظرة لمجيئك، والعاشق هكذا يكون.

وأريد أن تحكي لي ما سبب غيابك عني هذه السنة، فحكيت لها، فلمّا علمت أني تزوجت اصفر لونها، ثم قلت لها: إني أتيتك هذه الليلة وأروح قبل الصباح، فقالت: ما كفاها أنها تزوجت بك وعملت عليك حيلة وحبستك عندها سنة كاملة حتى حلفتك بالطلاق أن تعود إليها قبل الصباح، ولم تسمح لك أن تتفسح عند أمك أو عندي، ولم يهن عليها أن تبيت عند أحدنا ليلة واحدة.

فكيف حال من غبت عنها سنة كاملة وقد عرفتك قبلها؟ ولكن رحم الله عزيزة فإنها جرى لها ما لم يجر لأحد، وصبرت على شيء لم يصبر عليه مثلها، وماتت

مقهورة منك، وهي التي حمتك مني، وكنت أظنك تجيء فأطلقت سبيلك مع أني كنت أقدر على حبسك وعلى هلاكك. ثم بكت واغتاظت ونظرت إليّ بعين الغضب.

فلمّا رأيتها على تلك الحالة ارتعدت فرائصي وخفت منها وصرت مثل الفولة على النار. ثم قالت لي ما بقى فيك فائدة بعدما تزوجت وصار لك ولد، فأنت لا تصلح لعشرتي لأنه لا ينفعني إلا الأعزب، وأما الرجل المتزوج فإنه لا ينفعني، وقد بعتني بتلك العاهرة والله لأحسرنها عليك وتصير لا لي ولا لها.

ثم صاحت فما أدري إلا وعشرة جواري أتين ورمينني على الأرض، فلمّا وقعت تحت أيديهن قامت هي، ثم صاحت وأخذت سكيناً وقالت: لأذبحنك ذبح التيوس ويكون هذا أقل جزائك على ما فعلت مع ابنة عمك.

فلمّا نظرت إلى روحي وأنا تحت جواريها وتعفر خدي بالتراب، ورأيت السكين في يدها تحققت الموت... ثم استغثت بها، فلم تزدد إلا قسوة، وأمرتهن أن يكتفني فكتفنني، ورمينني على ظهري، وجلسن على بطني وأمسكن رأسي، وقامت جاريتان فأمسكتا أصابع رجلي وجاريتان جلستا على أقصاب رجلي، وبعد ذلك قامت هي ومعها جاريتان فأمرتهما أن يضرباني، فضرباني حتى أغمى عليّ وخفى صوتي.

فلمّا استفقت قلت في نفسي إن موتي مذبوحاً أهون عليّ من هذا الضرب، وتذكرت كلمة ابنة عمي حيث قالت كفاك الله شرها، فصرخت وبكيت حتى انقطع صوتي، ثم سنت السكين وقالت للجواري: اكشفن عنه، فألهمني الله أن أقول الكلمتين اللتين أوصتني بهما ابنة عمي، وهما الوفاء مليح والغدر قبيح.

فلمّا سمعت ذلك صاحت وقالت: يرحمك الله يا عزيزة سلامة شبابك، نفعت ابن عمك في حياتك وبعد موتك، ثم قالت لي: والله إنك خلصت من يدي بواسطة هاتين الكلمتين لكن لابد أن أعمل فيك أثراً لأجل نكاية تلك العاهرة التي حجبتك عني، ثم صاحت على ... الجواري وقالت لهن: اركبن عليه وأمرتهن أن يربطن رجلي بالحبال ففعلن ذلك. ثم قامت من عندي وركبت طاجناً من نحاس على النار، وصبت فيه سيرجاً وقلت فيه جبناً وأنا غائب عن الدنيا، ثم جاءت عندي وحلت لباسي وربطت محاشمي بحبل وناولته الجاريتين وقالت لهما: جرّا الحبل، فجرتا فصرت من شدة الألم في دنيا غير هذه الدنيا. ثم رفعت يدها وقطعت ذكري بموس، وبقيت مثل المرأة، ثم كوت موضع القطع وكبسته بذرور وأنا مغمى عليّ، فلمّا أفقت كان الدم قد انقطع، فأسقتني قدحاً من الشراب، ثم قالت لي: رح الآن لمن تزوجت بها وبخلت عليّ بليلة واحدة رحم الله ابنة عمك التي هي سبب نجاتك ولولا أنك أسمعتني كلمتيها لكنت ذبحتك. فاذهب في هذه الساعة لمن تشتهي، وأنا ما كان لي عندك سوى ما قطعته، والآن ما بقي لي فيك رغبة ولا حاجة لي بك، فقم وملس على رأسك وترحم على ابنة عمك. ثم رفستني برجلها، فقمت وما قدرت أن أمشي، فتمشيت قليلاً قليلاً حتى وصلت إلى الباب فوجدته مفتوحاً، فرميت نفسي فيه وأنا غائب عن الوجود، وإذا بزوجتي خرجت وحملتني وأدخلتني القاعة، فوجدتني مثل المرأة، فنمت واستغرقت في النوم، فلمّا صحوت وجدت نفسي مرمياً على باب البستان".(٣٤)

لقد دفع عزيز ثمن شهواته الجنسية التي لا يوقفها العقل، فقد قضى عاماً كاملاً مع ابنة دليلة المحتالة غارقاً في الملذات، ثم بمجرد رؤيته لفتاة في دار النقيب،

أثارته أنوثتها المتفجرة، فعرضت عليه الزواج والخروج من الدار مرة في السنة، والبقاء على مدار السنة ليؤدي دور الديك.

ويقبل عزيز العرض، وقد أنسته شهوته ابنة دليلة المحتالة، وقد سبق وأن نسي حب ابنة عمه عزيزة أمام تلك الرغبة الجنسية عند مشاهدته لابنة دليلة وهي مطلة من الشرفة.

"فثمة فرق بين عزيزة وابنة دليلة، واحدة تحبه لنفسه، وأخرى تحبه لجسده، والثانية ثأرية شأن الرجال الثأريين في الحكايات، يدفعها الشبق إلى عنف. وعندما فكرت بذبحه (ذبح التيوس) كان التعبير يقود لفعل عنيف قاس، له مواصفة ثأرية تنبع عن الجنس المقهور.

وعلى الرغم من أن هناك عبارة أخرى يتذكرها عزيز "الوفاء مليح والغدر قبيح" تمسح العبارة الدموية أو تخفف منها، فإن الثأر الجنسي المقهور يبقى قوياً يشحن السلوك ويغذيه".(٣٥)

ومن اللافت استدعاء ابنة دليلة لمأساة عزيزة التي ماتت لفرط حبها المقهور لابن عمها عزيز، وإن كانت عزيزة لم تثأر لنفسها، فنرى ابنة دليلة تثأر لها ولنفسها حين تقول لعزيز "والله لأذبحنك ذبح التيوس ويكون هذا أقل جزائك على ما فعلت مع ابنة عمك".

وهذا الفعل الانتقامي يكشف عن رغبة في التحرر من التسلط الذكوري الذي يفرضه المجتمع على المرأة.

وقد يكون الإخصاء معنوياً يمثل ذلك إخصاء الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان في خيانة زوجيهما مع العبدين الأسودين. فمشهد الخيانة الجماعية الذي يتصدر الليالي يحدد مكانة كل من العبد والسيد، وهو مشهد جاء ليقلب عن عمد الموازين الاجتماعية متضمناً في دهاء بالغ تهديداً موجهاً لمجتمع ذكوري تهيمن عليه سلطة ذكورية غاشمة، ترى شهرزاد في مشروعها ضرورة التحرر منها، وخاصة أن هذه السلطة وضعت في أيدي مريضة وعاجزة عن التوجيه الواعي للمجتمع.

والمشهد كما شاهده شاه زمان يصور اكتشافه خيانة زوجة أخيه الملك شهريار مع العبد مسعود: "وإذا بباب قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية، وخلعوا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة الملك قالت: يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري، ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولّى النهار".(٣٦)

ويحكي شاه زمان لشهريار ما رآه، ويكشف له عن جرحه الذي ستره عنه:

"فقال له: يا أخي إنك لّما أرسلت وزيرك إليّ يطلبني للحضور بين يديك جهزت حالي، وقد برزت من مدينتي، ثم إني تذكرت الخرزة التي أعطيتها لك في قصري، فرجعت. فوجدت زوجتي معها عبد أسود، وهو نائم في فراشي فقتلتهما، وجئت إليك".(٣٧)

وإذا كان الملك شهريار وأخيه تم إخصاؤهما بخيانة زوجيهما وإظهار فحولة العبدين الجنسية، فقد تم إخصاء ابن الملك محمود، سيد الجزائر السود، التي وردت قصته في حكاية (الصياد والعفريت)، بالسحر، فهذا الشاب الذي خلف أباه

في الملك، يتزوج من ابنة عمه، وعن طريق الصدفة يستمع لحوار الجاريتين فيعلم أن امرأته تخونه. وكانت تذهب إلى عشيقها كل ليلة، وهذا العشيق ما هو إلا عبد أسود، ذو صفات منفرة وكانت تستسلم له رغم تصرفاته السيئة معها كما يبين هذا المشهد:

"وانفتحت الأبواب وخرجت وأنا خلفها، وهي لا تشعر حتى انتهت إلى ما بين الكيمان، وأتت حصناً فيه قبة مبنية بطين لها باب، فدخلته هي وصعدت أنا على سطح القبة، وأشرفت عليها، وإذا بها قد دخلت على عبد أسود إحدى شفتيه غطاء وشفته الثانية وطاء، وشفاهه تلقط الرمل من الحصى، وهو مبتلى وراقد على قليل من قش القصب. فقبلت الأرض بين يديه، فرفع ذلك العبد رأسه إليها وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة؟ كان عندنا السودان وشربوا الشراب وصار كل واحد بعشيقته، وأنا ما رضيت أن أشرب من شأنك.

فقالت: يا سيدي وحبيب قلبي أما تعلم أني متزوجة بابن عمي، وأنا أكره النظر في صورته وأبغض نفسي في صحبته، ولولا أني أخشى على خاطرك لكنت جعلت المدينة خراباً يصيح فيها البوم والغراب، وأنقل حجارتها إلى جبل قاف.

فقال العبد: تكذبين يا عاهرة وأنا أحلف وحق فتوة السودان وإلا تكون مروءتنا مروءة البيضان إن بقيت تقعدي إلى هذا الوقت من هذا اليوم لا أصاحبك ولا أضع جسدي على جسدك، يا خائنة أتغيبين عليّ من أجل شهوتك يا منتنة يا أخس البيضان. قال الملك: فلمّا سمعت كلامها وأنا أنظر بعيني ما جرى بينهما، صارت الدنيا في وجهي ظلاماً".(٣٨)

وقد فاجأ الملك المخدوع العاشقين، فجرح العبد جرحاً بليغاً وتركه شبه ميت. واستقبلت الملكة عشيقها وبنت له مدفناً، وأخلصت في معالجته ليل نهار وهي لا تكف عن البكاء. وتصور أبيات الشعر التي جاءت على لسانها الحالة التي أصبحت عليها، بالإضافة إلى ما تظهره من وفائها، وإخلاصها لهذا العشيق:

شعدمت وجودي في الورى بعد بعدكم فإن فؤادي لا يحب سواكم
خذوا كرماً جسمي إلى أين ترتموا وأين حللتم فادفنوني حداكم
وان تذكروا اسمي عند قبري يجيبكم أنين عظامي عند صوت نداكم(٣٩)

ولأنها كانت تتمتع بقدرات سحرية، فقد مسخت الجزء السفلي من زوجها، وصارت تذيقه، كل يوم مائة ضربة بالسوط. "فلمّا فرغت من شعرها قلت لها: وسيفي مسلول في يدي هذا كلام الخائنات اللاتي ينكرن العشرة، ولا يحفظن الصحبة، وأردت أن أضربها، فرفعت يدي في الهواء، فقامت وقد علمت أني أنا الذي جرحت العبد، ثم وقفت على قدميها وتكلمت بكلام لا أفهمه، وقالت: جعل الله بسحري نصفك حجراً ونصفك الآخر بشراً، فصرت كما ترى، وبقيت لا أقوم ولا أقعد ولا أنا ميت ولا أنا حي".(٤٠)

"ولا أظن أن من التكلف في شيء إن ذهبت إلى أن هذه الوضعية تسمح باشتقاق شيء كالقاعدة العامة في قراءة الليالي محصلها أن في فحولة العبد الأسود خصاء لغيره ولاسيما ممن يشاركه في موضوع جنس واحد.

ثم من الطبيعي في قراءة نص أدبي أن تستدعي هذه الفكرة، بل أن تفرض نفسها كلما سجّل العبد حضوره ولو في سياق لا علاقة له بالجنس في الظاهر.

وما من شك عندي في أن واقع الأمور في التاريخ جدير بتعزيز هذا المذهب وإن على وجه معكوس، وذلك من حيث أن العبيد الذين كانوا يقومون على خدمة الحريم في بلاطات الملوك وأشباه الملوك، كانوا من الخصيان دائماً، ولعل في انقلاب الوضع ها هنا بحيث صار الملك هو الخصي والعبد على العكس من ذلك تماماً ما يؤكد أن النص الأدبي، والليالي خصوصاً، إنما يعبر عن عالم اللاوعي وما يحتشد فيه من صور واستيهامات ورهابات".(٤١)

هوامش الفصل الرابع

١ - سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ط دار المعارف ١٩٥٩، ص ٣٠٥ .

٢ - أحمد حسن الزيات، انظر تعليقه على مادة (ألف ليلة وليلة) في دائرة المعارف الإسلامية.

٣- فريال غزول، فصول، م١٢،ع٤، ص ٨٨ .

٤- ألفة الأدلبي، نظرة في أدبنا الشعبي، ص ٥٦،٥٧ .

٥ - محمد عبد الرحمن يونس، الجنس والسلطة، ص١٧.

٦- خيري شلبي، فصول م١٣،ع١،ص٤٢٤.

٧- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥.

٨- محمد عبد الرحمن يونس، الجنس والسلطة في ألف ليلة، ص ٦١ .

٩-محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٠٢ .

١٠- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٠.

١١- المصدر السابق، ج١، ص٢٠.

١٢- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دار الفلك ١٩٩٦، ص٦٣ .

١٣- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢١.

١٤- المصدر السابق، ج١، ص٢٢،٢٣.

١٥- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٢٤٥ .

١٦- ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٥٤.

١٧- المصدر السابق، ج١ ،ص١٥٥.

١٨- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص١٩٧ .

١٩- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦.

٢٠- سمر عطار و جيرهارد فيشر، فصول، م١٢، ع٤، ص١٣٦.

٢١- فرج أحمد فرج، فصول، م١٢،ع٤ ، ص١٢٤.

٢٢- ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٨٥.

٢٣- ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٢٨٨.

٢٤المصدر السابق، ج٤، ص٢٩٠ .

٢٥- فاروق خورشيد، الفنون الشعبية ع٤٧، ص٢٣.

٢٦- ألف ليلة وليلة، ج٤، ص٢٤٧ .

٢٧- ألف ليلة وليلة، ج٤، ص٢٥٥.

٢٨- المصدر السابق، ج١، ص١٤٣.

٢٩- السابق، ج١، ص ١٤٣.

٣٠- السابق، ج٢، ص ١٦٢ .

٣١- المصدر السابق، ج١، ص ١٤٧ ، ١٤٨.

٣٢- المصدر السابق، ج١، ص١٥٠.

٣٣- المصدر السابق، ج١، ص١٥١.

٣٤- المصدر السابق، ج١، ص ٢٨٦،٢٨٨.

٣٥- محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة وليلة، ص٢٨٥.

٣٦- ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٣ .

٣٧- المصدر السابق، ج١، ص ٣

٣٨- المصدر السابق، ج١، ص٢٨.

٣٩- المصدر السابق، ج١، ص ٢٩ .

٤٠- نفسه، ص٢٩.

٤١- فرج بن رمضان، صورة الأم في المتخيل العربي، ص٥٢ .

خاتمة

تتميز هذه الدراسة بطبيعتها التطبيقية والتي من خلالها توصلنا إلى النتائج التالية:

ففي الفصل الأول تم تناول الخطاب الأنثوي عند شهرزاد، ومن خلال الدراسة التحليلية لعدد من الحكايات لُوحظ أن فعل الحكي لهذه الحكاية ذو وظيفة مثنوية تهدف إلى إبراز نموذجين نقيضين للمرأة، أحدهما سلبي يمثل المرأة الخائنة، وثانيهما إيجابي يمثل المرأة المخلصة، وقد أمكن رصد عدة مستويات للعلاقة بين المرأة والرجل، تؤكد حقيقة واحدة مفادها أن النساء ليس كلهن سواء.

ومن خلال التحليل لعدد من الأنماط النسوية في الحكايات تبين أن الإيديولوجية الإصلاحية لمشروع شهرزاد السردي تستهدف تحقيق عدة نتائج:

أولها: ضبط زاوية الرؤية وتصحيح النموذج الأنثوي المشوّه في الوعي الجمعي لدى المتلقي الشهرياري.

ثانيها: القضاء على ظاهرة التورم الذكوري السائدة في المجتمعات العربية، وتحرير المتلقي الشهرياري من شهوة الحكم، والسعي الدائب إلى إخماد صوت المرأة، وتغييبها المتعمد عن المشاركة المجتمعية.

ثالثاً: أنسنة الفكر الشهرياري، والخروج به من دائرة الدموية، وعقدة الخصاء، إلى دائرة الإنسانية المتحضرة.

وفي الفصل الثاني جاء التحليل للفعل الجنسي في بعض الحكايات كاشفاً عن الرؤية الجنساوية لمشروع شهرزاد السردي، وأن السياقات التي حضر فيها هذا

الفعل إما أن تكون سياقات انتقامية أو إغوائية أو تحريمية أو تعويضية وجميعها يصوِّر حجم المأساة التي تعانيها المرأة في مجتمع ذكوري يسعى إلى قمع رغباتها ليتجنب شرها.

وتناول الفصل الثالث خصوصية البنية الحكائية في قصص الحب، وقد تمّ تصنيف هذه القصص إلى نوعين:

النوع الأول: قصص الحب بالوصف وقد لُوحظ من خلال الدراسة أن بنية هذا النوع من القصص تسير وفقاً لهيكل معين يبدأ بفتى يقع في حب فتاة سمع عن أوصافها مصادفة عن طريق مبلغ، يحاول الوصول إليها فيواجهه مانع، وبظهور الوسيط بين الفتى والفتاة ينتهي المانع ويتزوج الفتى بفتاته.

النوع الثاني: قصص الحب من النظرة الأولى، ومن خلال دراسة مجموعة من الحكايات التي تمثل نموذج لهذا النوع من القصص، تبين أن بنيتها الحكائية تتميز بما يطلق عليه "الكلمة المفتاح" والجملة المفتاح في هذا النوع من الحكايات هي "نظر إليها نظرة أعقبتها ألف حسرة".

وتناول الفصل الرابع والأخير صورة الرجل في ألف ليلة وليلة، وتمّ رصد صورة الرجل في صور ثلاثة:

الأولى: صورة الرجل/حاكماً، ومن خلال الدراسة التحليلية لبعض حكايات الليالي التي صورت الحكام والملوك، تبين أن شهرزاد في رسمها لصورة هؤلاء الحكام، لم تبتعد كثيراً عن الواقع، فالحكام كثيراً ما يقعون تحت سلطة الجنس والمال والحكم وهو ما يُفسر خيانة زوجاتهم لهم.

الثانية: صورة الرجل/زوجاً

وقد لُوحظ من خلال دراسة بعض الحكايات أن صورة الزوج تتسم بالسلبية، فهو إما قائماً بدور الديك لترويض زوجته كما جاء في حكاية (الحمار والثور مع صاحب الزرع)، أو متفرغاً فقط للنكاح كما صوَّرته حكاية (العاشق والمعشوق).

وفي حكاية (معروف الإسكافي) صورة للزوج الخاضع، المغلوب على أمره. وقد يكون الزوج مغفلاً أو متغافلاً، كعبيد الجوهري في حكاية (قمر الزمان ومعشوقته)، ونور الدين في حكاية (الوزيرين التي جاء فيها ذكر أنيس الجليس)، وعلاء الدين في حكاية (علاء الدين أبو الشامات).

الثالثة: صورة الرجل/مخصياً

وقد قمنا بتصنيف الإخصاء على وجهين:

الأول: الإخصاء العضوي، ويتم عن طريق قطع عضو الذكورة، إما كعقوبة على جريمة، وغالبا ما تكون جريمة جنسية كما نرى المخصيون الثلاثة في حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة). وإما أن يكون الإخصاء انتقاماً، كما أخصت زينب ابنة دليلة المحتالة عزيز لأنه تزوج بغيرها في حكاية (العاشق والمعشوق).

وقد يتم الإخصاء عن طريق السحر، كما حدث لابن الملك محمود، سيد الجزائر السود الذي مسخت زوجته، الجزء السفلي من جسده حجراً كراهيةً له.

الثاني: الإخصاء المعنوي، ويكون بإظهار فحولة النقيض، كإخصاء الملك شهريار وأخيه شاه زمان بخيانة زوجيهما مع العبدين.

لقد كشف الخطاب النسوي في ألف ليلة وليلة عن حقيقة مفادها أن هذا المجتمع مصاب بالعديد من العلل النفسية التي تحكمه وتوجه سلوكه وهي علل وليدة تلك الموروثات الخاطئة التي شكلت وجدانه وعقله مما أفقده الصورة المعتدلة التي ينبغي أن يكون عليها ذلك. وأن هذا المجتمع تهيمن عليه سلطة ذكورية غاشمة، ترى شهرزاد في مشروعها ضرورة التخلص منها وإخصاءها.

(مصادر ومراجع عربية)

ابن حزم الأندلسي:

- طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تقديم وتحقيق إحسان عباس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس (١٩٩٢).

.ابن قتيبة (أبي عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري):

- عيون الأخبار، المجلد الأول، ط. دار الكتب (١٩٢٥).

.السيد فضل:

- حكايات السندباد، دراسة في نص من ألف ليلة وليلة، منشأة المعارف ط ٢٠٠٠

. جمال البدري:

- اليهود وألف ليلة وليلة، دراسة تحليلية نقدية مقارنة من الأعماق إلى الآفاق، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط٢ (٢٠٠٠)

. حميد لحمداني:

- بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء (١٩٩١).

. سعيد الوكيل:

- الجسد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠٠٤) (كتابات نقدية).

. سعيد الوكيل:

- أبحاث وأوراق عمل، جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية، مركز الدراسات الإنسانية والمستقبليات، كلية الآداب، جامعة عين شمس(٢٠٠٢).

. سعيد يقطين:

- تحليل الخطاب الروائي "الزمن . السرد . التبئير" ، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١ (١٩٨٩).

. سعيد يقطين:

- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء(١٩٩٢).

- سهير القلماوي:

- ألف ليلة وليلة، دار المعارف(١٩٥٩).

- صلاح قنصوة:

- تمارين في النقد الثقافي، ط١، دار ميريت(٢٠٠٧).

- عبد الملك مرتاض:

- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية (حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية (١٩٩٣).

- عبد الملك مرتاض:

- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة(١٩٩٨).

- فاروق خورشيد:

- الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب(١٩٩١)،(دراسات أدبية).

- فرج بن رمضان:

- صورة الأم في المتخيل العربي، حكاية من ألف ليلة وليلة(جودر بن عمر وأخويه)، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط١(٢٠٠٦).

- محسن جاسم الموسوي:

- الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢(١٩٨٦).

- محسن جاسم الموسوي:

- سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط١(١٩٩٧).

- محسن جاسم الموسوي:

- مجتمع ألف ليلة وليلة، مركز النشر الجامعي(٢٠٠٠).

- محمد رجب النجار:

- من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي ج٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة(٢٠٠٣)(مكتبة الدراسات الشعبية).

- محمد عبد الرحمن يونس:

- الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، الانتشار العربي، ط١(١٩٩٨).

- محمد عبد المطلب:

- بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة(٢٠٠١)(كتابات نقدية).

- محمد الباز:

- حدائق المتعة، فنون الجنس عند العرب، كتب عربية للنشر الألكتروني ٢٠٠٦.

- مجهول المؤلف:

- ألف ليلة وليلة، مكتبة محمد علي صبيح بالأزهر(د - ت).

- مصطفى عبد الغني:

- شهرزاد في الفكر الحديث، كتب عربية للنشر الألكتروني ٢٠٠٦.

- نبيلة إبراهيم:

- سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار المريخ(١٩٨٥).

- نبيلة إبراهيم:

- فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.

- نبيلة إبراهيم:

- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، القاهرة، دار الفكر العربي(١٩٧٣).

(مراجع مترجمة)

. جمال الدين بن شيخ:

- ألف ليلة وليلة أوالقول الأسير، ترجمة محمد برادة، عثمان الميلود، يوسف الأنطكي، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة(١٩٩٨).

. عبد الفتاح كيليطو:

- العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، نشر الفنك(١٩٩٦).

. فريدريش فون ديرلاين:

- الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين اسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب(١٩٨٧).

. ماري لاهي هوليبيك:

- أنثوية شهرزاد، رؤيا ألف ليلة وليلة، ترجمة عابد خزندار، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، ط١(١٩٩٦).

. ميخائيل باختين:

- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة(١٩٨٧).

(مجلات ودوريات عربية)

. أحمد درويش:

- الدوائر المتشابكة: دراسة في الصياغة الروائية المصرية حكايات ألف ليلة وليلة نموذج من (دليلة المحتالة وعلي الزيبق).، فصول، مج١٢، ع٤(شتاء ١٩٩٤) ، ص٢٥٠ _٢٦٠.

. أحمد شمس الدين الحجاجي:

- قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية ، فصول ، مج١٢ _ع٤(شتاء ١٩٩٤) ، ص٢٣٧ _٢٤٩.

. أحمد مرسي:

- ألف ليلة وليلة ومشكلة الهوية: دراسة تمهيدية ، فصول ، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤) ، ص٢٢٣ _٢٣٦.

. بينولت ديفيد:

- مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ترجمة حسنة عبد السميع ، فصول ، مج١٢، ع٤(شتاء ١٩٩٤) ، ص٣٠ _٤٩.

. بينولت ديفيد:

- مباهج الخلافة: حكايات هارون الرشيد، ووزيره جعفر، والشاعر أبي نواس، ترجمة رفعت سلام، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص١٩٧ _٢٢٠.

. جمال الدين بن شيخ:

- ألف ليلة وليلة،أو، الكلمة الحبيسة: قصة قمر الزمان وبدور، ترجمة فؤاد الدهان، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص٩٤ _١١٤.

. حسين المناصرة:

o المرأة ووعي الذكورة، فصول، ع٦٦،(٢٠٠٥)، ص١٨٢-٢١٢.

. سليمان العطار:

o شهرزاد: امرأة الليالي العربية. فصول، مج١٢،ع٤(شتاء١٩٩٤)، ص١٦٦ _١٧١.

. سمر عطار وفيشرجيرمارد:

o فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، ترجمة أنسية أبوالنصر، فصول، مج١٢،ع٤،(شتاء١٩٩٤) ص١٣٠_١٤٤.

. عبد الفتاح كيليطو:

o العين والإبرة، تقديم وتعريب مصطفى النحال، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤) ص٧١-٧٥.

. عبد الفتاح كيليطو:

o الكتاب الغريق، ترجمة محمد آيت المنعم، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤) ص١٧٢ -١٧٧.

. فاروق خورشيد:

o قراءة جديدة في ألف ليلة وليلة _ الفنون الشعبية _ع٥(ديسمبر ١٩٩٤) _ص١٢ _٢٥.

_ فدوى مالطي دوجلاس:

o جسد المرأة، كلمة المرأة، الخطاب والجنس في الكتابة العربية(الإسلامية)، السرد والرغبة: شهرزاد، ترجمة ماري تريز عبد المسيح، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤)، ص١٥٣ - ١٦٥.

. فرج أحمد فرج:

o التحليل النفسي وألف ليلة وليلة: دراسة تمهيدية، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء١٩٩٤)، ص١١٤ _١٢٩.

. فريال جبوري غزول:

o البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤)، ص٧٦ _٩٧

- فيبر إسجار:

- التشويق والرغبة في ألف ليلة وليلة، ترجمة ج.حردان، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤)، ص٩٨_١٠٣.

- كلينتون وجيروم:

- الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة، ترجمة محمد محي، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤)، ص١٠٤_١١٣.

- لطيف زيتوني:

- بناء المرأة المغوية في النص السردي العربي، فصول، ع٦٦، (٢٠٠٥)، ص١٢٨_١٣٧.

- محسن جاسم الموسوي:

- صيغ الكلام وأوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص٢٠ ٤٦.

- محسن جاسم الموسوي:

- ليس بالحكي وحده تشتغل شهرزاد. فصول، مج ١٢،ع٤(شتاء ١٩٩٤)، ص١٤٥ -١٥٢.

- محسن مهدي:

- ملاحظات عن ألف ليلة وليلة. فصول، مج١٢،ع٤(شتاء١٩٩٤)، ص٦٠ _٧٠.

- محمد بدوي:

- الراعي والحملان: قراءة في الحمال والبنات، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص١٣٩ -١٧١.

- محمود حسام لطفي:

- محاكمة ألف ليلة وليلة: رؤية قانونية، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص٢٨١ -٢٨٨.

- محمد رجب النجار:

- قصص الحب في الليالي: البنى والوظائف، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص٢٥١_٢٦٨.

. محمود علي مكي:

- حكايـة تـودد الجاريـة وانتقالهـا إلى الأدب الأسـباني، فصـول، مـج١٣،ع٢(صـيف ١٩٩٤)، ص٢٤٧ _٢٦٥.

. مصطفى الكيلاني:

- المرأة،الحكايـة في "الحمـال والبنـات" مـن ألـف ليلـة وليلـة، فصول، مـج١٣،ع١(ربيـع ١٩٩٤)، ص١٣٢ _١٣٨.

. مصطفى عبد الغني:

- علماء الدين في مجتمع الليالي، فصول، مج١٣،ع١(ربيع ١٩٩٤)، ص٢٦٩ _٢٨٠.

. نبيلة إبراهيم:

- المرأة في الحكايات والخرافات الشعبية، الفنون الشعبية، س١،ع٣(يوليه ١٩٦٥)، ص١٤ _٢٥.

. وليد منير:

- الشعر في ألف ليلة وليلة: تمثل الواقع واستقطاب الذاكرة، فصول، مج١٢،ع٤(شتاء١٩٩٤)، ص٢٠٠ _٢٢٢.

مراجع باللغة الأجنبية

The arabian nights: a structural analysis: ferial jabouri ghazoul issued by the cairo associated institution for the study and presentation of arab eultural values – cairo – 1980

المحتويات

رقم الإيداع: ٢٠١٠/١٣٧٥٠
الترقيم الدولي
I.S.B.N.: 978-977-6370-٠٥-٠





تنتج البنية الألف ليلية خطاباً أنثوياً تدافع فيه شهرزاد عن بنات جنسها وحقهن في الحياة بأبعادها المتزامية؛ فتدفع عنهن الموت ليلة بعد ليلة متجاوزة حدود قضيتها الصغرى إلى قضيتها الكبرى المتمثلة في أنسنة الفكر الشهرياري.

فمن المثير للدهشة وفي الوقت ذاته للاستفزاز النفسي ازدواجية المعايير في المجتمعات الذكورية؛ هذه المجتمعات التي تبرر للرجل خطيئته لسذاجة تفكيره أمام كيد النساء، في حين أنها لا تغفر للمرأة بل تحكم عليها بالموت لتطهر المجتمع من دنسها

إنها مجتمعات لا تخجل من سذاجة العقل الذكوري أمام شيطنة العقل الأنثوي في الخطيئة، لكنها لا تعترف بسذاجة هذا العقل في تسلطه وطمأنته لهذا الموروث الذي شكّل لديه تلك النظرة الأحادية للعالم، ومن ثمّ سعيه الدائب إلى تغييب المرأة عن مجتمعها.




rwafead
9789776370050

